جامـــــعة اليـرمـوك
كلية الفنون الجـميلة
قسم الفنون البصرية

أثر القضية الفلسطينية في تطور الأسلوب الفني في تجربة عدنان يحيى

The Influence of the Palestinian Cause in the Development of Adnan Yahya's Artistic Style

إعداد الطالبة
لما أنيس محمود البزور
٢٠٠٩٣٧٤٠٠٥

إشراف: أ.د إيناس الخولي

قدمت هذه الرسالة استكمالا لمتطلبات نيل درجة الماجستير في جامعة اليرموك
حقل التخصص الفنون البصرية

الفصل الدراسي الأول
٢٠١٢

أثر القضية الفلسطينية في تطور الأسلوب الفني في تجربة عدنان يحيى

إعداد

لما أنيس محمود البزور

ماجستير في الفنون البصرية، جامعة اليرموك،٢٠١٢

قدمت هذه الدراسة استكمالا لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في الفنون البصرية في جامعة اليرموك،إربد،الاردن

وافق عليها

الأستاذة الدكتورة إيناس علي الخولي / جامعة اليرموك **مشرفاً / رئيساً**

الدكتور قاسم الشقران / جامعة اليرموك **عضــواً**

الفنانة تمام الأكحل / خبيرة في المجال **عضــواً**

تاريخ مناقشة الرسالة ١٢/١١ / ٢٠١٢ م

الشكر والتقدير

بعد الحمد لله الذي هداني لهذا وما كنت لأهتدي لولا أن هداني الله، أقدم عظيم الشكر والإمتنان إلى مشرفتي الأستاذ الدكتورة إيناس علي الخولي لِما بذلته من جهد كبير لم أعهده من أي أستاذ آخر، ولِما لمسته منها من تواضع وبساطة في التعامل مع طلابها بما فيهم أنا.

والشكر الكبير للفنان عدنان يحيى لتواصله معي والإجابة على أسئلتي، والأستاذ الدكتور خالد الحمزة لمساعدتي في تعديل مخطط الرسالة، وأشكر الأستاذ محمود بني خالد لِما قدمه لي من نصائح وأفكار مفيدة أثناء كتابتي لمخطط الرسالة.

كما أتقدم بالشكر والتقدير لأعضاء اللجنة الأفاضل، الدكتور قاسم الشقران والفنانة التشكيلية تمام الأكحل.

الباحثة

لما البزور

قائمة المحتويات

قائمة الأشكال

٦	مقتل الشيخ احمد ياسين	ألوان زيتية على قماش	64
٧	حقوق الإنسان	ألوان أكريليك على خشب	66
٨	بدون عنوان	ألوان زيتية على خشب	67
٩	بدون عنوان	ألوان أكريليك على خشب	69
١٠	حقوق الإنسان	ألوان زيتية على خشب	71
ب. أعمال ثلاثية الابعاد			
١	غزة	طينة محروقة، ألوان زيتية	72
٢	جنين	طينة محروقة، مادة الأوبيكسي	73
٣	يوم الأرض	طينة محروقة، مادة الأوبيكسي	74
٤	القدس	طينة محروقة، خشب، ألوان زيتية	75
٥	حقوق الإنسان	أوبكسي ومادة لاصقة على خشب	76

ملخص الدراسة

البزور، لما. أثر القضية الفلسطينية في تطور الأسلوب الفني في تجربة عدنان يحيى، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، **(المشرف: أ. د. إيناس الخولي).**

تعتبر هذه الدراسة واحدة من الدراسات التي اهتمت بتأثير القضايا الإنسانية على الفنون وقد جاءت في أربعة فصول، احتوى الفصل الأول على الإطار المنهجي، حيث هدفت الدراسة إلى التعرف على المراحل الفنية في ظل الظروف السياسية والاجتماعية التي مرّ بها **الفنان عدنان يحيى**، والكشف عن قدرته في التعبير عن الفكرة في أعماله الفنية، وكذلك كشف خصوصية الأسلوب والتعرف على العناصر المستخدمة في أعماله.

أما الفصل الثاني خصص للإطار النظري، والذي جاء فيه دراسة **مفهوم الأسلوب** ودوره في الفن التشكيلي موضحة تأثره بالظروف البيئية والمكانية والزمانية التي عاش فيها الفنان. كذلك أوضحت الأسس المختلفة للأسلوب حسب فلسفة الفنان وطريقته في إخراج التكوين التشكيلي بغض النظر عن قيمة العمل الفني.

ويقدم الفصل الثالث **دراسة تحليلية لأعمال الفنان عدنان يحيى**، وفيه قامت الباحثة بسرد سيرة حياة الفنان عدنان يحيى، ومسيرته الفنية. وقسمت الباحثة هذا الفصل إلى ثلاثة مراحل: المرحلة الأولى: التجريب والتخطيط، وتم اختيار ١٠ لوحات بعنوان "صبرا وشاتيلا". أما المرحلة الثانية: السريالية- الرمزية، عبرت عن الأحوال والظروف التي عاشها الفلسطينيين، كما تطرق أيضا إلى أحوال المُهمشين الذين يقبعون تحت الفقر. قامت الباحثة باختيار٥ لوحات من هذه المرحلة. وأخيرا المرحلة الثالثة: التي ظهر فيها مجموعات بشرية كثيرة، وكذلك التركيز على حقوق الإنسان والبحث عن طريقة في تكوين الشكل الإنساني بغية إيجاد مسائل ومعادلات تشكيلية جديدة. تم اختيار ١٠ أعمال تصويرية، و٥ أعمال نحتية.

الفصل الأول

أثر القضية الفلسطينية في تطور الأسلوب الفني

في تجربة عدنان يحيى

مقدمة الدراسة:

شكلت القضية الفلسطينية بأبعادها وانعكاساتها الهاجس الأول للفنان الفلسطيني وكذلك الفنان العربي. فهي قضية غير مسبوقة في التاريخ ماضيا وحديثا ومعاصرا متصلة بشعب عربي فلسطيني تعرض وما زال يتعرض للاحتلال والإجلاء والقتل وتشويه للحقائق وطمس للهوية والقومية، ومن هنا أصبحت القضية الفلسطينية، وما مرت به من مراحل متتالية من مجازر، ومذابح الدافع المباشر للفنان التشكيلي .

وبعد نكبة عام ١٩٤٨ [1] وجد الفلسطيني نفسه لاجئا بعيدا عن وطنه، فكان لكل هذا المحيط المؤلم وما ترتب عليه من قمع وتشرد وتهجير واحتلال أراضي الشعب الفلسطيني المكانة الفاعلة في قلب الفنان التشكيلي الفلسطيني والعربي، والدافع لتوثيق هذه المأساة وواقع اللجوء، والحنين إلى الوطن والأمل في العودة.

لقد عبر الفنانون الفلسطينيون عن قضيتهم، وحركوا الوعي الجماهيري باتجاه قضيتهم على امتداد الأرض العربية والعالم. وكان أبرزهم إسماعيل شموط وتمام الأكحل ومصطفى الحلاج وإبراهيم ناصر وتوفيق عبد العال وليلى الشوا وجمانة الحسيني و إبراهيم هزيمة وسرى خوري وأحمد أبو زينة وسمير سلامة وسمية صبيح وفريال عباس والرسام جبرا إبراهيم جبرا ونصر عبد العزيز ومحمود طه وزكي شقفة وياسر الدويك وعفاف عرفات وأحمد نعواش، كمال بلأطة، وفلاديمير تماري.

ومن الذين يعيشون في الأرض المحتلة منذ عام ١٩٤٨ الفنان سليمان منصور وعبد عابد، وطاهر زيداني وفاروق دياب وغيرهم (الربيعي، ١٩٨٨، ص٨٥). كانت أعمالهم توثيقاً وتجسيداً وتواصلا للكفاح ومحرضا للنضال الفلسطيني بما تحمله من أبعادٍ فكرية تعبيرية وسردا بصريا لتلك المرحلة (قسطنطين، ١٩٨٤). فقد أمسك الفنان الفلسطيني في تلك المرحلة بعناصر الهوية، وكان فن هذه المرحلة فنا معبرا عن حالة خاصة جدا في العالم .

بعد هزيمة حزيران[2] عام ١٩٦٧ ووقوع الضفة الغربية تحت الاحتلال الإسرائيلي، عاش الوطن العربي حراكاً سياسياً واجتماعياً وتبنّي الفنان العربي قضية تحرير فلسطين كأبرز القضايا المشحونة بالتوتر. حيث كانت إبداعات الفنان الفلسطيني الذي تم اقتلاعه من أرضه تأريخا لمأساة التشرد وواقع المخيمات في لوحات يكللها حلم العودة إلى فلسطين معبرا عن الألم الذي ألّمّ بالإنسان

---

[1] راجع ملحق رقم (١)

[2] راجع ملحق رقم (٢)

الفلسطيني موظفا بذلك ما شكلته هذه القضية المصيرية، والحيوية من أنماط التفاعل الإنساني، وبكل الاتجاهات والميادين في تكوين العمل الفني، وان غلب عليها الطابع الرمزي والسريالي الذي عالج التردي السياسي، والتمزق الاجتماعي، والشعور العام بالإحباط في العالم العربي (الربيعي، ١٩٩٨).

استخدم الفنان عدنان يحيى الأساليب التشخيصية لإيصال صوته ورسالته المقاومة الرافضة لجميع أشكال الظلم والجور عبر تنويعات الخطوط، والألوان للتعبير عن تجليات المفاجع الفلسطينية في أكثر من مكان وموقع سواء داخل الوطن الفلسطيني أو مخيمات اللجوء في الأردن وغيرها من البلدان العربية بتوثيقات فنية ليوميات النكبات والمجازر متعددة الأمكنة والأزمنة، ومنها مذبحة صبرا وشاتيلا[٣] ومخيم جينين[٤] وقانا[٥] وغيرها.

جاءت أعمال عدنان يحيى رؤى المُشاهد الذي عاشها عبر صور الصحافة والمشاهد التلفزيونية (دارة الفنون، ٢٠٠٥: ٤٨).

لذا فإن المتأمل لمواضيع عدنان يحيى يجدها مستوحاة من ذاكرته المثقلة بمأساة شعبه ومن خلال ذلك سوف تقوم الباحثة بدراسة أعماله الفنية التي يمكن تقسيمها إلى ثلاث مراحل فنية. ويقول عنها الفنان أنها "عدة صيغ تشكيلية تكاد تصل على الثلاث أو الأربع مراحل ... حاولت البحث بها عن الهم الإنساني، متوحدة في بوتقة إنسانية واحدة. فترى الإنسان هو ذاته استبصاراته الخاصة بالأشياء، وأسئلته القديمة والجدية الاستبدادية الفاسدة، السلطوية، سلطة الإنسان في إلغاء حرية الإنسان الأخر". كانت كل مرحلة من مراحله الفنية متصلة بالمرحلة التي تليها مرورا بالإنتفاضة[٦] وبمرحلة جديدة خرجت بها أعماله من الحبر الأسود لتذهب نحو تقنيات جديدة، مستخدما الرسم الزيتي، إلى مجزرة الحرم الإبراهيمي[٧] في الخليل (دارة الفنون، ٢٠٠٥، ص٤٩).

أدى ظهور الفـ0020ن الحديث إلى وجود تطورات في الأساليب والتقنيات والأدوات والخامات المستخدمة في مجالات الفن التشكيلي، وبما جاءت به من متغيرات سياسية واجتماعية وفكرية حيث يعد الاتجاه الشكلي في الاستطيقا بمثابة تأصيل نظري للفن الحديث، فالتقاليد الفنية القديمة لم تعد حاجزا دون الفنان يمنعه من الرؤية الذاتية الحرة وعليه فإن هذه الاتجاهات الحديثة في الفن

---

[3] راجع ملحق رقم (٣)

[4] راجع ملحق رقم (٤)

[5] راجع ملحق رقم (٥)

[6] راجع ملحق رقم (٦)

[7] راجع ملحق رقم (٧)

التشكيلي باتت تؤكد على التفرد في الخصوصية الأسلوبية الفنية التشكيلية المعاصرة في الوطن العربي حيث حظي هذا الاتجاه اهتمام العديد من الفنانين التشكيليين.

وهناك عوامل عدة تلعب دورا رئيسا في تشكيل الرؤية الفنية لكل فنان على حدا وكيفية خلق العمل الفني بالأسلوب المتفرد موظفا بذلك العناصر الفنية مثل الشكل واللون والخط بحسب ما يحيط به من ظروف وعوامل مؤثرة من ثقافات وقناعات سواء كانت سياسية أو اقتصادية أو اجتماعية أو إنسانية. وتتشكل بذلك رؤاه الفكرية من الرموز والعناصر والعوامل التي تساهم في تكوين العمل الفني بأسلوب خاص حسب رؤيته الفنية من خلال ما يحيط به من ظروف وما يجري من مؤثرات حوله يبني من خلالها تصوراته وقناعاته بموضوع معين أو حدث ما بأشكال وأساليب خاصة تختلف من فنان لأخر. وبذلك يمكن للقارئ أو المتلقي المتتبع لتاريخ الفن التشكيلي التمييز بين النتاجات الفنية على مر العصور ولمختلف الفنانين. فالعلامة أو الرسالة التي يرسلها العمل الفني تختلف من عمل إلى آخر ومن زمان إلى آخر ومن فنان إلى غيره من الفنانين.

مشكلة الدراسة:

من خلال المسح شبه الشامل حول دراسات علمية تبحث في أعمال فنية تعد بمثابة سجل عميق يسرد تاريخ القضية الفلسطينية، وجدت الباحثة أنه على الرغم من مرور ما يقارب ربع القرن على تجربة الفنان عدنان يحيى، والتي تعد بمثابة تاريخ يسرد الفصول الدامية للقضية الفلسطينية، إلا أنه لم يوجد أي دراسة علمية وجهت نحو أعمال الفنان عدنان يحيى. وينبع من هذه المشكلة التساؤلات الآتية:

١- ما هي المراحل الفنية التي مر بها الفنان عدنان يحيى في ظل تعايشه ومتابعته للقضية الفلسطينية؟

٢- ما هي العناصر المستخدمة في التعبير عن القضية الفلسطينية في تجربة الفنان عدنان يحيى؟

أهمية الدراسة:

التأكيد على أهمية القضية الفلسطينية وقداستها في جميع جوانبها و أهمية التعبير عنها في الأعمال الفنية، وتأتي أهمية الدراسة أيضا أنها تتناول أعمال الفنان عدنان يحيى أنموذجا، وأن هذه الدراسة ستوضح الأساليب والعناصر والتقنيات التي استخدمها وكيفية توظيفها في تبني موضوع القضية الفلسطينية.

أهداف الدراسة:

١. التعرف على المراحل الفنية في ظل الظروف السياسية والاجتماعية التي مرّ بها الفنان عدنان يحيى، والكشف عن قدرته في التعبير عن الفكرة في أعماله الفنية.
٢. كشف خصوصية الأسلوب والتعرف على العناصر المستخدمة في أعمال الفنان عدنان يحيى.

عينة الدراسة:

اقتصرت عينة الدراسة على ٣٠ عمل من المراحل الفنية الثلاث التي مر بها الفنان أثناء مسيرته الفنية وهي من ١٩٨٠-٢٠١٠م. تم اختيار ١٠ أعمال (بالحبر الأسود) من المرحلة الأولى، و٥ أعمال من المرحلة الثانية، (٣أعمال منها بالحبر الأسود وعملين بالألوان الزيتية)، أما المرحلة الثالثة فقد قسمت إلى قسمين، الأول تضمن ١٠ أعمال (٧أعمال بالألوان الزيتية و٣أعمال بالأكريليك) القسم الثاني تضمن ٥ مجسمات ثلاثية الأبعاد.

قامت الباحثة باختيار هذا العدد من كل مرحلة لتجنب التكرار في كل من، العناصر الموجودة في الأعمال والتكرار أثناء التحليل، كون هذه الأعمال تتحدث عن يوميات المجازر والدمار ويوميات الفلسطيني في المخيم.

منهجية الدراسة:

تتبع هذه الدراسة المنهج النقدي التحليلي وخطواته كالتالي:

- الإطلاع على الدراسات المرتبطة بموضوع هذه الدراسة
- التركيز على تحليل الأعمال الفنية في تجربة الفنان عدنان يحيى تبعا لأسس النظرية الشكلية نظرا لتناسبها مع موضوع الدراسة استنادا إلى المنهج السياقي في تتبع الظروف السياسية، والاجتماعية، والنفسية التي ظهرت فيها. وكيف أثرت القضية الفلسطينية في ظهور العناصر المستخدمة في أعماله الفنية، وطريقة صياغتها.

سوف تستعين الباحثة بنموذج تحليلي شكلي للعمل الفني[8] (The Critical Method) صممته أ.د إيناس الخولي. اعتمدت فيه على نموذج جيسيكا هيغني (Jessica Haigney) (١٩٩٠). لتتمكن الباحثة بذلك من الإجابة عن أسئلة الدراسة، واستنباط النتائج، وتحقيق الأهداف التي ترمي إليها.

---

[8] راجع ملحق رقم (٨)

حدود الدراسة:

تتحدد الدراسة الحالية على التجربة الفنية للفنان عدنان يحيى التي قام بإنتاجها لخدمة ومعالجة وتجسيد القضية الفلسطينية. وفقا لمراحله الفنية ومواضيعها ابتداءً من تجربته في تجسيد مذبحة صبرا وشاتيلا بالأسود والأبيض مرورا بالانتفاضة باستخدام تقنيات الألوان الزيتية انتهاء بتجربته في استخدام التقنيات الخزفية.

أداة الدراسة:

في هذه الدراسة استخدمت الباحثة أدوات مختلفة وهي: تحليل الأعمال الفنية للفنان التشكيلي عدنان يحيى المرتبطة بتجسيد القضية الفلسطينية، والمقابلة الشخصية مع الفنان، وكذلك الإطلاع على التجارب السابقة بغية الحصول على معلومات تفيد الدراسة.

إجراءات الدراسة:

سوف تتبع الباحثة الخطوات الإجرائية التالية:

الفصل الأول:

يشتمل على الإطار العام للدراسة،ويحتوي على مقدمة الدراسة، ومشكلة الدراسة وأسئلتها، وفرضياتها، وأهدافها، وأهميتها، وحدودها، ومنهجيتها، كما يحتوي على عرض لبعض الدراسات السابقة المرتبطة بموضوع الدراسة الحالية.

الفصل الثاني:

تحدث هذا الفصل عن مفهوم الأسلوب ودوره في الفن التشكيلي وأنماطه وأنواعه والمؤثرات التي طرأت على الإنسان من ظروف بيئية ومكانية وزمانية.

الفصل الثالث:

تحدث هذا الفصل عن المراحل الفنية للفنان عدنان يحيى، بدراسة تحليلية لأعماله الفنية وذلك بتقسيم تجربته الفنية إلى ثلاث مراحل بحسب الظروف السياسية والاجتماعية والنفسية التي تؤثر في أسلوب الفنان.

الفصل الرابع:

النتائج والتوصيات

مصطلحات الدراسة:

الأسلوب

الأسلوب يجيء على وزن أفعول وفي بنية المصطلح ما يدل وينطوي على التحايل والمراوغة والاستلاب والهيمنة على حس المتلقي وإغرائه والغوايات الإيقاعية والبلاغية، أي سلب المتلقي الانتباه والفهم (بن قرقماز،٢٠٠٨، ص١٢١). وهو السطر من النخيل وكل طريق ممتد، والأسلوب هو الطريق والوجهه والمذهب، والجمع أساليب (ابن منظور،١٩٨٠).

الأسلوب: (نمط، عبارة، إنشاء، نص، طراز) (محي الدين، ص٢٠٦). بالأسلوب يتم التعبير عن طريقه في الكلمات والموسيقى والرسم، هو شكل من الأشكال، والمظهر في تصميم الإنتاج، هو نوع تقديم نمط جديد(Collins English Dictionary Unabridged,2004)، وهو وسيلة لتحقيق شيء ما، مثل بناء أنماط مختلفة من فن العمارة وغيرها .

يعتبر الأسلوب تعبيراً كاملاً عن الشخصيه، ويعكس الأفكار والصفات، ويبيّن كيفية النظر إلى الأشياء وطبيعة الإنفعالات (المسدي،١٩٨٢، ص٦٠). الأسلوب هو أكثر شيوعاً وسعة استعمالا عن مصطلح الأسلوبية الذي هو نسبة إلى المصدر الياني الذي يفيد ضرباً من التفكير الخاص. فبهذه الصيغة ينزاح هذا النمط ببلاغة خاصة تخرجه من الاستعمال المشترك إلى الاستعمال الخاص جداً. حتى اننا نجد بعض النقاد في طرح مفهوم الأسلوب يفضلون استعمال مصطلح الأسلوبية على مصطلح الأسلوب بقولهم: الأسلوبية أو علم الأسلوب (بن قرقماز،٢٠٠٨،ص١٢١).

أما من وجهة نظر علم اللغويات ونظرية الإشارة، فالأسلوب هو البناء اللغوي المعبر والناقل للرسالة والذي نتوصل إليه ونقرره عن طريق الانحراف عن القاعدة المألوفة، أو عن الأسلوب المحايد.[٩]

[٩] وسيتم الإسهاب في معنى هذا المصطلح في الفصل الثاني

الدراسات السابقة:

بعد البحث وجدت الباحثة أن هناك بعض المقالات الصحفية القليلة التي تتحدث عن معارض وتجربة الفنان عدنان يحيى،ولم تجد أي دراسة علمية أو رسائل تتحدث عن تجربة الفنان، تعاني المكتبة العربية من الدراسات التي تتحدث عن موضوع الدراسة بشكل مباشر.

١. مقال بعنوان: (قساوة تشكيلية جارحة على إيقاع الجمال الإنساني) الكاتبة: فواز، لما، دارة الفنون، عمان، الأردن، ٢٠١٢.

الجاذب في لوحات عدنان يحيى التي تحمل في مكامنها مذاهب و دلالات ومدارس رمزية وتشكيلية متعددة أن في رمزيتها أو مقاربتها للنحت أو في لحظها فن الكاريكاتير أن لها فاعلية واضحة من التجديد، وهذه قد يصعب الجمع بينها في معرض واحد و في صهرها و دمجها، حيث استطاع يحيى أن يتّجاوز هذه المعضلة الفنية على وقع قسوة و حرارة موضوعه الإنساني الذي بقي هو الكائن الحقيقي للوحة،و هنا مرارة يحيى في اختزال عمله المتعدد المذاهب و تذويبه في القضية الإنسانية حيث المعنى يسبق الصورة ما يفيدنا من أن حساسية الموضوع و مرارته الإنسانية رشحت من لوحته التشكيلية ما انعكس على المتلقي سهولة في كشف وجع اللوحة الإنساني القائم على تناقض مذهل ومخيف بعدم التساوي الإنساني.

المهم في سيرة عدنان يحيى أن قضيته الفلسطينية لم تحول لوحته إلى خطاب سياسي مباشر لا بل عالج هذا الموضوع أولا بمفهومه الإنساني دافعا به إلى أقصى درجات الفن،و قد مزج القلق بالرموز،ليعبر عن انفعالات و خلجات النفس البشرية المتألمة و ما تعانيه من قلق و صراع، فجاء فنه كرسالة للعالم الخارجي:في هذا العالم ظلم.. قساوة..ألم و دمار...

أما في الخزفيات فقد اتجه الفنان التشكيلي إلى لغة نصبية خزفية عامودية التشكيل مبنية من الأسفل إلى الأعلى مرتكزا على مجازر تاريخية ارتكبت بحق الفلسطينيين واللبنانيين (غزة -قانا- جنين - القدس- صبرا وشاتيلا، وخزفيات مستوحاة من قصائد الشاعر الراحل محمود درويش).

٢. مقالة بعنوان: (منفذ وجع للتاريخ والذاكرة وبلسم أمل للحرية القادمة)، الكاتبة: بن فاطمة، لبشرى، دارة الفنون، عمان، الأردن، ٢٠١٢.

تحدثت هذه المقالة عن الفن الحقيقي عند عدنان يحيى وهو ذلك الفن الذي يلتزم بقضايا الواقع الاجتماعي وعن تجربته التي خزن من خلالها آلامه وذاكرته وشكلها ضمن مشهد مغرق في الأمل والتفائل رغم تراكم الأوجاع والظلم.

فهو لا يستطيع أن يوقف الموت والقتل والجرائم لكنه تمكن بفضل حسه الفني و وعيه و إدراكه أن يعيد كتابة الفعل الطغياني ونشد ملحمة النضال في تجل فني عميق مكّنه من إضافة إسمه إلى قائمة المناضلين الأحرار الذين قهروا بشاعة الظلم بصناعة الفرح الذي ابتدأ حين دوّى الجسد ليصبح عدنان يحي رائدا من رواد الفن التشكيلي الملتزم بقضيته الأم "القضية الفلسطينية" بكل أبعادها ورموزها وتحدياتها وتاريخها واقترانها بفكرة الحرية والكرامة والإنسانية، فلوحاته كانت كما عبّر هو عنها "مزيجا من الذاكرة و التاريخ و ديكتاتورية الجغرافيا هي وثيقة ضد العدوان و الغطرسة و السلطة لأن الفنان الذي يعمل وفقا للسلطة في أي بقعة في الكون يخذل نفسه و فنه و يقاتل ضد الأحرار و ضد البشرية".

٣. مقالة بعنوان: (على هامش معرض" خطاب الفجر" للفنان عدنان يحيى) الكاتب: الحوراني، هاني، جريدة القدس العربي، ٢٠١٢.

يقول الحوراني أن معرض 'خطاب الفجر' جاء ليؤكد أن مجازفة عدنان يحيى هي في الواقع مقامرة محسوبة، أعد العدة اللازمة لخوض غمارها، وهي تتماشى أيضاً مع المناخ العام الذي يشجع على العودة للروحانية والصوفية، وعلى اللجوء إلى الرموز الدينية في مواجهة الظلم والقهر وللدفاع عن الكرامة الإنسانية.

وأن هذا المعرض جاء بمثابة الاستعادة لمكانة الحروفية في الفن التشكيلي العربي المعاصر هو معرض عدنان يحيى الذي يحتضنه مركز رؤى للفنون، اعتبارا من الخامس من تموز عام٢٠١٢، تحت عنوان 'خطاب الفجر'، والذي ينطوي على انعطافة فارقة في أعماله التي طالما تميزت بتناولها لقضايا إنسانية وسياسية بامتياز، ولا سيما الخاصة بالإنسان الفلسطيني ومعاناته، إضافة إلى قضايا الشعوب العربية ومعاناتها من العدوان الاستعماري أو التسلط الداخلي، وهي أعمال تميزت بأسلوبها الذي يجمع ما بين الواقعية والسريالية (أو الفنتازية)، منتقلاً من هذه الأجواء إلى الحروفية.

٤. مقال بعنوان: (إنحياز تشكيلي مباشر للجوهر الإنساني) الكاتب: سامح، خالد، جريدة الدستور، عمان الأردن، ٢٠١٠.

تتحدث هذه المقالة عن معرض الفنان عدنان يحيى "بيان من أجل البشرية"، الذي أقيم في مركز رؤى، وفيه يطرح الفنان خلاصة رؤيته لعالم تغيب عنه العدالة، بينما تغرق الأرض في صراعات لا تنتهي، وجروح نازفة تنطق بها لوحات الفنان، وأعماله النحتية ذات المنحى الرمزي والسريالي.

تستحضر لوحات الفنان عدنان يحيى، من رسومات زيتية، ونصب تعلوها أشعار محمود درويش، مصير البشرية، وبعضا من جوانب المأساة الفلسطينية، وصور الجرائم الصهيونية بحق الإنسان الفلسطيني والعربي، منذ نكبة عام ١٩٤٨ وحتى العدوان الأخير على غزة، وحصارها اللإنساني، مرورا بمجزرتي: صبرا وشاتيلا، وغزو لبنان ومجزرة قانا، بالإضافة إلى حرب العراق، وما نتج عنها من انتهاكات صارخة لحقوق الإنسان وكرامته، ورغم وضوح رسالتها إلا أن لوحات عدنان يحيى تبتعد عن "الشعاراتية"، أو أسلوب الخطاب السياسي المباشر، فهي أعمال تفيض بالرموز، والإيحاءات، والتعبيرات البصرية التي لا تقدم رؤى وإجابات، فقط وإنما تطرح الأسئلة حول جدوى كل ذلك العنف والدمار الذي يحيط بنا، وهي، كذلك، تحض على دور مستقبلي فاعل للإنسان في تقرير مصير العالم، ومواجهة الطغيان، فهو يرى أن على الفنان إضاءة شعلة الأمل بتغيير ذلك الواقع، حيث يقول: "إن هذه الأعمال المختلفة هي نتاج جهد سنوات متواصلة، تجسدت كلها ضمن رؤية واحدة، هي إدانة الطغاة، وهي، في اللحظة نفسها، بحث عن حقوق الإنسان، بإيقاعات مختلفة، وكأنها أغانٍ حزينة، وكأنني أسكن بداخلها، بل أركض إلى تفاصيلها، لزرع جذر ينمو داخل مكونات هذا الخراب البشري، فالعمل الفني يبني الإنسان، ويحفر في الروح، ويظل وثيقة إنسانية على هذه الأرض، لاكتشاف الأعداء الحقيقيين للبشر".

٥. دراسة بعنوان: (النكبة في الخطاب الثقافي الفلسطيني) ورقة بحثية للباحثة: مسلماني، مليحة، معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة، ٢٠٠٩.

هدفت الباحثة مسلماني في دراستها إلى قراءة التحولات التي مر بها الخطاب الثقافي الفلسطيني في معالجته موضوع النكبة من خلال التركيز على الفن التشكيلي الفلسطيني كمادة بحث باعتباره أحد أدوات الخطاب الثقافي الفلسطيني وأحد عناصر الهوية الثقافية وتقوم بمعالجة موضوع

النكبة من خلال استقراء تمثيلات النكبة في أعمال رواد الفن التشكيلي الفلسطيني أولا، ومن ثم الانتقال إلى قراءة تلك التمثيلات في أعمال الجيل الشاب من التشكيليين الفلسطينيين.

وبما أن الدراسة الحالية تبحث في أعمال الفنان عدنان يحيى الذي أخذ على عاتقه مسؤولية توثيق المفاجع التي ألمت بالشعب الفلسطيني من نكبات ونكسات ومجازر ومذابح، موضوعاً رئيساً في الفن التشكيلي على مدى مراحله المختلفة، وسوف تكون بدراسة مسلماني فائدة تعود على الدراسة الحالية وذلك بما تطرقت إليه الباحثة مسلماني في مراحل التطورات التي مر بها الخطاب الثقافي الفلسطيني من خلال التركيز على تمثيلات النكبة في التشكيل الفلسطيني،والتي عكست مفهوم النكبة في الوعي الثقافي الفلسطيني، الفردي والجماعي.

تختلف الدراسة الحالية عن دراسة مسلماني أنها لم تقتصر على دراسة أثر النكبة فقط بل امتدت إلى تتبع مراحل القضية الفلسطينية بشكل عام في تجربة الفنان التشكيلي عدنان يحيى.

٦. دراسة بعنوان: (أثر الاحتلال في تطور الرمز لدى الفنان التشكيلي الفلسطيني)
رسالة ماجستير، للباحثة: حرب، لينا، جامعة اليرموك ،الأردن ،٢٠٠٩.

هدفت الباحثة حرب في دراستها إلى التعرف على ماهية الرمز ومفهومه،ودوره في الفن التشكيلي وتطوره في الفن التشكيلي عبر مراحل الاحتلال المختلفة من الفترة الواقعة مابين النكبة ١٩٤٨ – ٢٠٠٧. بالإضافة إلى دراسة مضامين الرمز ودلالاته في الأعمال الفنية التشكيلية الفلسطينية وأبعادها: الوطنية، الدينية، التراثية، الاجتماعية، الإنسانية، والدلالات السيكولوجية. وأوضحت الباحثة لينا حرب في دراستها تحليلا لبعض النماذج الفنية التشكيلية الفلسطينية في الفترة مابين نكسة عام ١٩٦٧- عام ٢٠٠٧.

وخرجت الدراسة إلى نتائج أهمها استخدام الفنان الفلسطيني عددا من الرموز في العمل الفني التشكيلي الفلسطيني، والتي عبّرت عن مقدار الصراع والمعاناة مع الاحتلال الفلسطيني على وجوده على أرض فلسطين، وركزت الباحثة على محاولات الفنان بالبحث والابتكار في توظيف الفن من أجل تحقيق أهدافه للحصول على استقلالية وحياة كريمة من خلال توجه الفنان الفلسطيني نحو طاقات العمل الفني في إرسال رسالته بطريقة تواكب مستجدات الأحداث، وتوظيفها لخدمة القضية الفلسطينية.

تحدث هذه الدراسة في مجملها عن الأعمال الفنية التشكيلية التي تناولت في مضامينها تتبع أثر القضية الفلسطينية على الفنان التشكيلي الفلسطيني ودفعه على أن يبتكر رموز وإشارات خاصة يعبّر بها عن مقدار الصراع والمعاناة الناجمة عن الاحتلال. وهنا تتفق دراسة حرب مع الدراسة الحالية التي تناولت القضية الفلسطينية وأثرها على الفنان ودفعه إلى الابتكار والإبداع.

وتختلف الدراسة الحالية عن دراسة لينا حرب بتناولها للفنان التشكيلي في الأردن وكيف أثّرت تلك المعاناة على الفنان لطرحها على شكل فني جمالي بأسلوبية خصوصية متفرّدة. وتبيّن الباحثة أنه على الرغم من الطول النسبي للفترة الزمنية لاستخدام الرمز في الفن الفلسطيني، لكن طغى حضوره على المجال التشكيلي.

٧. دراسة بعنوان: (تأثير التراث الشعبي الفلسطيني في لوحات الفنان التشكيلي إسماعيل شموط) رسالة ماجستير، للباحث: غران، علي، جامعة اليرموك، الأردن، ٢٠٠٩.

هدفت دراسة غرّان على إلقاء الضوء على المراحل والظروف الحياتية التي عاشها الفنان شموط وأثر الاحتلال والقهر الذي تعرض له الفنان الفلسطيني (شموط) وباقي شعبه من تهجير وحرمان وما لها من أثر ودور بارز ومؤثر على اتجاهات الفنان وموضوعاته كما تهدف الدراسة إلى تسليط الضوء على أن القضية الفلسطينية بما فيها من نكبة وحروب وقهر واحتلال لها الأثر الواضح في ملامح الفن الفلسطيني وخاماته،وذلك من خلال تحليله لعدد من أعمال الفنان شموط المختارة من قبله.

حيث تتفق الدراسة الحالية مع دراسة غران بأن القضية الفلسطينية الدور البارز والمؤثر على موضوعات الفنان واتجاهاته وأن العمل الفني التشكيلي له الأهمية في المحافظة على الهوية من الاندثار من خلال توظيف الفنان التشكيلي لأعماله في خدمة القضية الفلسطينية.

كما وأن الدراسة الحالية تختلف عن دراسة غران باختيار عينة البحث، وأن دراسة غران تقتصر على أثر التراث في لوحات الفنان شموط أما الدراسة الحالية فتبحث في أثر القضية الفلسطينية في إبراز الفن التشكيلي بجميع عناصره ودلالاته الرمزية والتقنيات المستخدمة.

٨. دراسة بعنوان: (الانتقالات الفنية في تكوين أسلوب الفنان حافظ الدروبي)

رسالة ماجستير، للباحث: محي الدين، هاني، جامعة بغداد، العراق.

هدفت دراسة محي الدين إلى الكشف عن الانتقالات الفنية في تجربة الفنان حافظ الدروبي وإبراز أهم الأعمال الفنية التي أبدع فيها الفنان للكشف عن تكوين أسلوبه الفني . وخرجت الدراسة في التوصل إلى بعض النتائج والاستنتاجات، أهمها أن تجربة الفنان حافظ الدروبي كانت متغيرة الأسلوب منذ عام ١٩٣٧ إلى عام ١٩٨٠ حيث انتقل الدروبي من أسلوب إلى آخر ومن مدرسة إلى أخرى. بينت دراسة محي الدين في أعمال الدروبي كان ينحو منحى أكاديمياً في أسلوبه متأثر بالفنان الإيطالي تيسيانو والمدرسة الكلاسيكية، وبينت الدراسة في أعمال أخرى لدروبي أنها متأثراً بعناصر لوحة الفنان الانطباعي مونيه، وظهر في بعض أعماله متأثراً بالفنان الإنكليزي كونستابل وبالمدرسة الكلاسيكية الحديثة. ومما خرج به الباحث أن للدروبي أعمال أخرى كان ذا أسلوب انطباعي، متأثراً بالانطباعية (التأثيرية) الفرنسية، متأثرا برواد هذه المدرسة، منهم الفنان الانطباعي رينوار، ومتأثرا بالفنان سيزان، كما بين الباحث محي الدين أن الفنان الدروبي متأثرا بالفنان بيكاسو، ومتأثرا بأسلوب التجريدية الهندسية للفنان موندريان، ومتأثرا بأسلوب الفن اللاتشبيهي للفنان أستيف، ومتأثراً بأسلوب الحركة المستقبلية في الفن للفنان جيكوموبالا.

استنتج الباحث محي الدين أن الدروبي في تجربته الفنية الطويلة، استطاع أن يكشف أسلوبه الفني الخاص المتمثل (بالأسلوب التركيبي) لعناصر تكوين اللوحة، وقادته تجاربه الفنية إلى التنقل من أسلوب إلى آخر، كما أوضح الباحث أن الدروبي لم يكن في أسلوبه الفني تكعيبيا صرفا يمارس التكعيبية الأوروبية كمضمون فكري وفلسفي، أو تجريديا صرفا يمارس التجريدية كمحتوى لاختزال الأشكال، كما كان يفعل أصحاب هذه المدرسة أو تلك، وبين الباحث أن الدروبي ظل تجريبيا في خبرته الفنية، وشكليا ظاهراياً في تناوله للموضوع، وتركيبيا في أسلوبه الفني.

كون هذه الدراسة تتحدث عن الانتقالات الأسلوبية في أعمال الفنان حافظ الدروبي، افرد الباحث الفصل الثاني لتوضيح مفهوم الأسلوب وتطوره وأنواعه؛ وهذا يفيد دراسة الباحثة في دراسة مفهوم ودور الأسلوب وتطوره لدى الفنان عدنان يحيى.

وتختلف الدراسة الحالية عن دراسة الباحث محي الدين بتناولها الأسلوب للفنان التشكيلي في العراق وتنقلاته الفنية، وتختلف أيضا بأن الدراسة الحالية تبحث في أثر القضية الفلسطينية في تطور الأسلوب وكيف أثّرت هذه القضية بكل أبعادها على الفنان يحيى.

الفصل الثاني (الإطار النظري)

دراسة مفهوم الأسلوب ودوره في الفن التشكيلي

الأسلوب ليس شكلا ولا مضمونا ولا حتى وحدتهما. وقد فشلت جميع المحاولات لتعريف الأسلوب منها خلال تلك المقولات. ذلك أن الأسلوب قائم قبل تلك المقولات، وهو لا يعتمد عليهم إلا بصورة ارتجاعية. أما اعتمادهما عليه فمباشر. فهو مزيج من السمات المميزة في التعبير سواء كان هذا التعبير فني، أو أدبي، أو الأداة والطريقة التي تميز أي شخص أو فنان معين أو جماعة، أو مدرسة أو عصر (Mifflin, 2000).

ويعرف بعض الفلاسفة والمفكرون الأسلوب فنيا على النحو الآتي:

عرف هيجل الأسلوب على أنه نمط الأداة أو التنفيذ الذي يأخذ في اعتباره شروط المواد المستخدمة، وكذلك متطلبات التصميم والتنفيذ مع مراعاة قوانين هذا الفن (سيجموند، ١٩٨٢، ص٣٠١) وتوماس مونرو يعرف الأسلوب على أنه طريقة خاصة لاختيار وتنظيم عناصر الفن (مونرو، 1971، ص١٨٠) ويقول كمال عيد الأسلوب: هو نظام فني يستهدف الاستساغة والقبول والانسجام (عيد، ١٩٨٠، ص٤١).

يقول غراهام هو: اللغة هي ثوب الفكر والأسلوب هو التصميم الذي يخاط طبقاً له هذا الثوب (غراهام هو، ١٩٨٥، ص٧٣)، وأكد ريجل على عامل روحي عرفه بـ "إرادة التشكيل" على أنه الدافع الإنساني لابتداع الأساليب والطرز (بسيوني، ١٩٩٤، ص١٧٩).

ونظر شارل بالي (Charles Bally) إلى مفهوم الأسلوب على أنه مفهوم تعبيري يبحث في الانبصام الجمالي عن طريق الأداء التأثيري الانفعالي الذي يمر بالمسالك الوجدانية كالأمل والترجي. فأصل الأسلوب عند بالي إضافة ملمح تأثيري إلى التعبير (قرقماز، ص١٢٣).

لقد جاء في الموسوعة الفرنسية (Encyclopoedia Universals) أنه: يمكن استخلاص معنيين لكلمة الأسلوب ووظيفتين: فمرة تشير هذه الكلمة إلى نظام الوسائل والقواعد المعمول بها أو المخترعة والتي تستخدم في مؤلف من المؤلفات وتحدد- مرة أخرى – خصوصية وسمة مميزة: فامتلاك الأسلوب فضيلة، أننا إذا أولينا الاهتمام بالنظام وقدمناه على الإنتاج فإننا نعطي الأسلوب تعريفا جماعيا، ونستعمله في عمل تصنيفي، ونجعل منه أداة من أدوات التعميم، أما إذا كان الأمر على العكس من ذلك، وأوليناه انتهاك النظام، والتجديد، والقراءة اهتماما فإننا نعرف الأسلوب تعريفا فرديا ونسند إليه وظيفة فردية ولكن كل هذا يقودنا إلى التفكير فيه كذلك على أنه سمة مميزة ونظام بائن.

وعندما نقول الصفات الأسلوبية للأعمال الفنية، نشير إلى الطريقة التي تستخدم العناصر الحسية وغير الرسمية للفن في وسائل مماثلة في نمط معين من الفن، وعلى سبيل المثال، اتجه العديد منهم إلى أنماط مختلفة وبدت بصماتهم واضحة وأكثر تميزا في أعمالهم، وبعد فترة من الزمن اتجه العديد منهم اتجاهات وأنماط بعيدة عن هذا النمط، وبدت لهم بصمات واضحة في أعمالهم واستخدامهم للألوان بطرق مبتكرة وأكثر تميزاً من تلك العناصر والأنماط والمدارس السائدة (wiki.answer.com).

إبداعية الأسلوب في الفن التشكيلي

أما الأسلوب فهو مفهوم طالما أثار الجدل عند الفلاسفة والنقاد وعموم المشتغلين في الثقافة والفنون، هذا الجدل طال اللغة والأدب والفن وكافة المجالات الإبداعية.

وما كتب من نقد حول الأسلوب، يعد من الأفكار الأساسية التي قام عليها النقد الذي يميّز بين المادّة والطريقة في الفن (غراهام هو،١٩٨٥،ص٧٣). فلم تنحصر كلمة أسلوب " Style" بتعريف واحد، فهي إحدى المصطلحات الكثيرة الملتبسة في النظرية الجمالية ونرى تعريفات مختلفة من مختلف الفنون تهدف إلى إعادة تحديد هذه الكلمة بطريقة تنطبق على أي فن. لقد أصبحت مفهوما أساسيا في تاريخ الفنون ونظرياته.

استعمل الكتاب الإيطاليون في عصر النهضة كلمة Maniera للتعبير عن فكرة مماثلة. أما الكلمة الإنجليزية Style فقد اشتقت من الاسم اللاتيني لأداة الكتابة Stylus الذي امتد معناه إلى طريقة الكتابة أو التعبير. ومصطلح أسلوب أو أساليب يستخدم وفق أسس مختلفة بعضها خاص بفلسفة الفنان نفسه وطريقة إخراج التكوين التشكيلي، فالأعمال الفنية سواء جيدة أو رديئة أو عادية لا تخلو من الخصائص الأسلوبية، ففكرة أسلوب معين هي طريقة وصف وتصنيف للأعمال الفنية (مونرو، ١٩٧١).

استخدم مصطلح الأسلوب للإشارة إلى تشابه الأعمال الفنية عند فنان معين. على أن يكون التشابه في العناصر المرئية بما يكفي لتكوين أسلوب خاص ومميز يدفع المشاهد لهذه الأعمال، للتعرف على صاحب العمل من خلال ما يتلمسه من العناصر المكونة لتلك الأعمال (Marjorie,)،

ويعد الأسلوب العامل المهم في تمييز الفنون بشكل عام، وابراز الشخصية الفنية بشكل خاص، ويحمل في مفهومه الطريقة (الأداة التقنية) المتعة في صياغة مفردات وعناصر العمل الفني (محي الدين، ص٢٠٨) وللزمان والمكان مؤثرات بارزة في تكوين الأسلوب بشكل عام، ولكل عصر أو مدة زمنية أسلوبها الخاص فيقول زكريا إبراهيم عن الأسلوب بأنه "الشكل العام للأفكار التي نلمسها في عصر معين" (زكريا، ١٩٧٦، ص٨٩).

ومن هنا يعد الأسلوب البصمة المميزة التي يمكن بها التعرف على الشخصية، أو هي مجمل العادات المنهجية والإيقاعات التي تتكرر من خلال تعبير الفنان، فهي تنبئ القارئ أو الرائي عن طبيعة هذه الشخصية الفنية التي يقرؤها، أو يتذوق إنتاجها الفني (البسيوني، ١٩٨٠، ص١٠٩).

فالأسلوبية في الفنون البصرية هي الطريقة التي تسمح بتجميع أعمال فنية ذات صلة وفئة واحدة وتميزها، وبالتالي التعرف على الطريقة التي تم تنفيذ الأعمال بها (Ferni,1995).

وتشير إلى المظهر المرئي للعمل الفني الذي يربطها بأعمال أخرى للفنان نفسه، أو لفنان آخر من نفس الفترة الزمنية والمكانية (Gombrich,1998)، تعتبر الأسلوبية التي يرسم بها الفنان وطريقة معالجته للون والملمس للأعمال، فالفنان قادر على ان يصنع ويبتكر من خلال هذه المفردات والعناصر قواعد معينة ذات فلسفة خاصة به، وقد تنطبق تلك القواعد على أسس وأنماط تعود لفنانين آخرين بفترة زمنية سابقة، وقد يتم لاحقا تطبيقها على أنماط أخرى تفهم لدى فنانين آخرين على أنها أساليب مختلفة (Honour,2009).

والمتمعن للفن البداني يلاحظ أنه لم يكن نمطاً واحدا في كل البيئات وكل الأزمان، بل نجده يختلف باختلاف الظروف البيئية، المكانية، والزمانية، التي عاش فيها الإنسان، وعندما كان الكهف هو المقر الأول، ثم انتقل للمرحلة التالية، من الكهف إلى الكوخ، ثم المرحلة الثالثة التي وضعته على أعتاب الحضارة، عندما توصل إلى بناء مسكن له. ومن المؤكد أن لكل مرحلة من المراحل التي عاشها أسلوباً مغايراً عن المرحلة الحياتية التي تليها، وكذلك المقتنيات والآلات التي كان يستخدمها تختلف من مرحلة إلى أخرى، وكما تغير نوع العلاقات التي تربطه بالطبيعة وبغيره من البشر وفي تناسق تام مع هذه التغيرات كان أسلوب الفنان يتغير (إسماعيل، ٢٠٠٣، ص٢٣).

فالبدائيون الذين عاشوا في الكهوف، وكانوا يعتمدون في حياتهم على الصيد غلبت على رسومهم صور الحيوان. ثم انتقلوا بعد ذلك إلى رعي الماشية، وكانت أغلب رسوماتهم في تلك الفترة من تماثيل الحجارة والعاج والعظم، منحوتة أو محفورة بالأزاميل، أو من تماثيل مشكلة من الطين.

أمّا في المرحلة الأخيرة، مرحلة الاستقرار والزراعة، فقد مست الحاجة إلى التجمع والتعاون بين الأفراد، واهتدى الإنسان إلى بناء مسكنه من قوالب الطين وقد كان التجمع سببا بإثارة بعض المشاكل لديهم، فكان عليهم أن يتعلموا كيف يواجهوها، ومن ثم نشأت التقاليد التي تتصل بعلاقة الأفراد بعضها في الأسرة الواحدة، وعلاقة الأسرة بغيرها، وهي صورة التجمع الذي تطور بعد ذلك إلى العشيرة فالقبيلة فالمدينة. عند ذلك أخذ الإنسان يدخل الطور الحضاري. وفي كل هذه المراحل كان الفن جماعيا (إسماعيل، ٢٠٠٣، ص٢٥).

وفي كل مرحلة تاريخية ظهرت أسالب مختلفة وهي لا تخص شعباً بعينه، ومنها من اعتمد على أسلوب قبله وما أثر على ما بعده، وهذا يوضح أن الأسلوب لا يضمحل أو ينتهي حال انتهاء المدة الزمنية التي ظهر فيها، بل يمتد وينظر في غير مدته أو مكانه اللذين ظهر فيهما. لم يعد ينظر على الفن كمثال عقلاني، ككفاح مضني باتجاه الكمال الفكري، بل ينظر على الفن كمرحلة في التاريخ المثالي للبشرية، كأسلوب تعبير لِما قبل المنطق، كشيء ضروري ومحتوم وعضوي كلغة العصر البطولي، كتعبير للبطولة الخصبة الخيال في حياة الفنان في كل عصر (ديوي، ١٩٦٣، ص١٤).

ويتّخذ الأسلوب عند الفنان نمطا في طريقة تعبيره الفني عن مجمل خبرته ومعرفته وثقافته الفنية. ويعطي الأسلوب تصورا ثابتا عن شخصية الفنان الفنية وأحيانا يتغير أسلوبه من وقت لآخر أو ينتقل من مرحلة إلى أخرى حتى ينضج ذلك الأسلوب ويأخذ مداه الواسع في رؤى الفنان وخياله الإبداعي (مونرو،١٩٧١، ص١٨٠). فالفن تعبير عبر الحواس عبر أحوال الحدس، أو الإدراك، أو العاطفة، وهو موقوف على الفرد. لن نجد في أي مكان من سيكولوجية الفن الحديثة أي تسويغ للمفهوم القائل بأن الفن في الأصل فاعلية فكرية تهتم بصياغة أفكار مطلقة أو أنماط مثالية (ديوي، ١٩٦٣ص٢٧). وهنا تتفق الباحثة في تعريف الأسلوب مع جون ديوي، بأن الحواس والحدس والإدراك أو العاطفة هي في مجملها تكوّن أسلوب الفنان.

فإن الأسلوب لدى الفنان يكتمل عندما يكوّن طريقة خاصة لإعادة عناصر الحياة من جديد، يجسد بها الفنان رؤيته الفنية، بما تحمل من معان جمالية متعددة متخذا من العناصر الشكلية سبيلا لإخراجها في منجزه الفني (مونرو،١٩٧١،ص ١٨٠). ويرى هيجل (Hegel) على أنه بأسلوب الفنان تتكشف شخصيته الذاتية والتي تتظاهر في طريقة التعبير عن نفسها (طرابيشي، ١٩٧٦، ص٣٠١).

ويتحدد الأسلوب وأداؤه بالطريقة التي يتبعها الفنان وما تتضمنه من تنظيم للعناصر الفنية كالخطوط والألوان والمساحات والكتل والفضاءات وما إلى ذلك من تنسيق لأسس وقواعد التكوين الفني من إيقاع وتكرار وانسجام أو تضاد أو تماثل إلى أخره، كل ذلك يعطي دلالاته التشكيلية وفق طريقة الفنان ونمط أسلوبيته. وتمنح أسلوبية الفنان تصورا ثابتا لعمل الفنان وأحيانا تتغير من وقت لأخر،وحسب الحالة التي يراها الفنان مناسبة مع أسلوبية الفنان من حيث البساطة والتعقيد عندما تتم العملية الإبداعية للعمل الفني (عبو، ١٩٨٢، ص٤٦).

ويمكن تحديد معنى الأسلوب بالنسبة للفنان على انه "بلورة للرؤية الإبداعية وطريقة وضعها في إطار تطبيقي عبر رسائل ومناهج للتعبير الفني" (محيي الدين، ص٢٠٩) وبوجه عام فإن السمة الأسلوبية تعتبر بصفة خاصة أسلوبا معينا وتستخدم كإحدى المواصفات في تحديد هذا الأسلوب (مونرو،١٩٧١، ص١٠٨).

ولا بد لنا أن نفهم معنى الأسلوب والأسلوبية، حيث علمنا مما سبق ماذا يعني الأسلوب بمفهومه العام (للمدرسة الفنية) وبمفهومه الشخصي (الفنان). وأما الأسلوبية فتعرّف على أنها إحدى الصفات الأساسية التي تبرز في مجمل العمل الفني بصورة مباشرة وواضحة تتميز من بين مجمل محتويات العمل الفني لتأخذ مركز الصدارة والثبوتية التي تتكرر باستمرار في جميع أعمال الفنان الذاتية وتعد نكهة الأسلوب الخاص (محيي الدين، ص٢٠٩). والأسلوب هو الطريقة التي تربط بها فعالية العمل الفني ومحتوياته الشكلية والجوهرية وما يتخللها من علاقات وكيفيات مترابطة لإظهار الشكل الخارجي وجزئياته الداخلية (محيي الدين، ص٢١٠). ويعبر عنها توماس مونرو على أنها: السمة التي تظهر من خلال ناتج العمل بما فيه من محتوى ومادة موضوعية وإحساس ذاتي وطابع روحي مستخلص في إظهار صفة تفوق مجمل مكونات العمل الفني (مونرو، ١٩٧١، ص١٠٧).

إذن يمكن أن نعد الأسلوبية بأنها صفة أو خصوصية يتميز بها أسلوب عن آخر وتكون ذات غلبة واضحة على بقية الخصائص الفنية لأسلوب تنفيذ العمل الفني (محي الدين،ص٢١٠)، واستلهام المفاهيم بروح عصرها واسمى سماتها والتفاعل معها بأسلوب نستطيع أن نعزز من المفاهيم لتصل بذلك إلى قيم جديدة متطورة (فيشير،١٩٦٥،ص٥٣).

٢ – أنواع الأساليب (الزمني، الفردي،الجمعي، الأنماط الأسلوبية المتكررة)

يدمج الأسلوب في ذاته نمطية الشخصية المبدعة ويبرزها، فهو يدمج بشكل ملطف التقاليد الفنية السالفة ويرشد الفن إلى فترات معينة من الثقافة السالفة باتجاه تشكيل نمط ثقافي معين. ويوجه الفن نحو استيعاب العالم في ضوء تقليد ثقافي خاص وعلى أساس منه (مضية، ١٩٨٦، ص١٧٩).

- **الأسلوب الزمني:** وهو الأسلوب الذي يحدد الخصائص والأشكال الفنية السائدة والمفضلة في فترة ما أو عصر معين. وقد تم تصنيف هذه الفئات على أساس أنها تعبيرية، وأنها ترتبط بالإنسان أولا، وكذلك بالأمة وبالعصر الذي يقف خلف ذلك المنجز الإبداعي.

يعرف الأسلوب أو الطراز بأنه ذو العلاقة بالفترات أو المراحل الزمنية /التاريخية على اعتبار أنه يظهر أساسا أو كلية في فترة معينة من التاريخ مثل الفن الرومانسكي، والقوطي، والنهضة المبكر، والنهضة والأسلوبية، والباروك، والركوكو، والقرن١٩ ثم القرن العشرين والأخيران يقسمان إلى أساليب كثيرة تبعاً لفلسفة الفن والعصر ذاته حتى يصل الأسلوب إلى ما بعد الحداثة، وهذا المعنى يربط أيضا بينه وبين مكان معين وشعب معين مفروض أنهما أنتجاه، وفي بعض الأحيان يشير الاسم إلى المكان كما في قولنا "الطراز الفلورنسي"، والمعنى في هذه الحالة يتضمن الإشارة إلى الزمن الذي بلغ فيه الطراز ذروته، والطراز التاريخي هو طراز تحقق فعلاً، غير أن المرء قد يتخيل طرازا زمنيا لم يتحقق.

يقوم الفنان بتوظيف عناصر العمل الفني حتى يصل إلى تعبير متماسك ومتناسق يُضمنه الفنان من خلال رسالة يوضحها بأسلوبه الخاص (Casson,1933, p:96).

أما في العصر الحديث الذي اهتم بالأفراد كأفراد، واعتبر الشخصية المميزة المبدعة غاية ما تصبو إليه التربية، فإن كل فنان تشكيلي لا يكتسب عالمية إلا إذا اعترف بأسلوبه، وهذا الأسلوب يبدأ غامضاً غير معترف به .

وكثيرا ما يبدأ الفنانون بتقليد غيرهم، وهم في هذا التقليد يخفون شخصياتهم وراء من يقلدون، وأحيانا ينحدرون بما يقلدون فلا تظهر لهم شخصية. لكن الفنان القادر على هضم ما يقلد، واستيعابه، وإعادة إظهاره بإضافة شخصيته فوق الخبرة التي حملها من غيره، فاحتمال بزوغ شخصيته بأسلوب جديد فريد، أقرب للمنال. ويحمل تاريخ التصوير دلائل كثيرة تبين فترات حاسمة في حياة بعض الفنانين، أمضوها في تقليد غيرهم، لكنهم خرجوا من ذلك بشخصيات جديدة غير ما يقلدون (البسيوني، ١٩٨٠، ص ١٠٩-١١٠).

وكما هو الحال في أعمال الفنان عدنان يحيى التي كانت أشبه ما تكون تسيجل لتاريخ شعبه وأحلامه. كما أن متابعة أعمال الفنان عدنان يحيى ستكشف لنا ذلك التحول الذي يوصل كل مرحلة بالمرحلة التالية، عن طريق تعبيراته الرمزية، بدءا من أعماله عن مجزرة صبرا وشاتيلا، والانتفاضة، وغيرها من المجازر التالية(أبو زريق،٢٠١١،ص١٠٠).

إن الفن هو جزء من التطور الثقافي لكل فترة لها نمطها وأسلوبها ولكل حضارة خصائصها ومميزاتها ولكل فرد تاريخ و أسلوب خاص لذلك فإن تاريخه في الزمان والمكان هو جزء من التعبير الثقافي لذلك العصر (ريد، ١٩٦٣، ص١٠٩).

● **الأسلوب الفردي أو (الشخصي):** وهو الأسلوب الذي يعكس الطابع الخاص، والمزاج الشخصي للفنان. وتندرج فيه صفات الإبداع والتفرد في التعبير ببعد حسي ذاتي تجاه المدركات والتصورات البيئية أو الواقع السياسي أو الاجتماعي أو الثقافي (عبد الحميد، ١٩٨٧، ص٣١). ومن المهم للفنان أن يلم بحياة الإنسان كاملة وأن يدرك جوهرها كذلك. فالفنان يبدع صورا، غير أن الصورة الفنية تحتاج إلى تعميم كما تحتاج إلى أقصى قدر من التجسيد الحسي. لقد ميز عالم النفس الروسي بافلوف (Pavlov) بين مختلف النماذج البشرية. وأشار في ذلك إلى بعض السمات الجوهرية السيكولوجية- الفيزيولوجية الخاصة بالتفكير الفني.

الفنان إنسان قادر ليس على إدراك العالم حسياً بانفعالاته وحسب، بل وعلى ابداع صورة فنية نتيجة لهذا الإدراك الحسي. ثمة حادثة شهيرة في حياة الفنان لفيتان (Levitan) الشهير بلوحاته عن المناظر الطبيعية. فذات مرة، وكان طالبا بكلية الفنون بموسكو، شاهد شروق الشمس فوق المدينة وفجأة انهمرت الدموع من عينيه، دموع الفرح والتأثر الانفعالي بجمال الطبيعة وتقول النحاتة الشهيرة فيرا موخينا (Vera Mogena) أن "الفن يولد من الملاحظة الانفعالية للعالم" (مضية، ١٩٨٦، ص٤٦-٤٧).

والأسلوب أو الطراز الفردي، هو الذي يتميز به فنان واحد مثل مايكل أنجلو أو ليوناردو دافنشي أو رافائيل وهو أسلوب تاريخي زمني، ومع ذلك فإن هذا الأسلوب يمكن أن يقلده أُناس آخرون، وفي هذه الحالة تطول مدة بقاؤه، أو يسترجع جزنيا (مونرو، ١٩٧١، ص١٠١).

وهكذا نتحدث عن أسلوب بعض الفنانين العرب مثل: إسماعيل شموط أو عدنان يحيى و أسلوب أحمد نعواش أو أسلوب لؤي كيالي وأسلوب جورج بهجوري.

وأسلوب الفنان الواحد هو إلى حد كبير نموذج أو أسلوب فرعي ينتظمه الأسلوب الزمني الأوسع الذي يعيش صاحبه في زمانه ويسهم في تاريخه. وهذا الأسلوب يختلف من بعض النواحي عن أساليب الفنانين الأخرين الذين يعيشون في الزمان وذلك المكان. وقد يختلف اختلافا كبيرا بحيث يبدو شاذا وثورة على الأسلوب السائد، لا نموذجا له.والفنان يعمل في العادة بأساليب مختلفة في مختلف فترات حياته. وبعض الفنانين من ذوي البراعات المتعددة يطورون سلسلة طويلة من مختلف الأساليب أو الأساليب الفرعية طوال مجرى حياتهم (مونرو،١٩٧١ص١٠١).

إن الأسلوب لا يقتصر على المجامع الفنية بل يكون الأسلوب متغيرا أحيانا في الأسلوب الفردي في الفنان الواحد من وقت إلى آخر أو من عمل إلى آخر، ويتطلب نوعا من الخبرة والوعي الفكري والأصالة تجاه استلهام واستخدام المفردات الفنية وإبراز مضامينها ووظائفها التعبيرية في العملية الإبداعية والتي لا يمكن تحقيقها إلا من خلال الأداء أو التقنية التي تلاءم تكنيك الفنان لإظهار القوة الفاعلة في التكوين الفني للعمل. والتقنية تتطلب من الفنان نوعا من المهارة الأدائية الجيدة في إضفاء الحس التعبيري للعناصر والأسس الفنية المستساغة في بناء هيكلية عمله الفني ومحتوياته الداخلية (ديوي، ١٩٦٣، ص٩٧). ينشأ الأسلوب الفردي عند بعض الفنانين من خلال الصياغة المميزة لخصوصياتهم، ويكون عند البعض الأخر أحيانا خليطا لأكثر من أسلوب أو تأثيرات ثقافية أو بيئية محدودة، وقد يتأثر الفنان بأعمال فنية سبق أن رآها من دون أن يخطر له أنها تركت تأثيرا فيه، وفي أسلوبه (نويلر، ناثان، ١٩٨٧، ص٢١٢).

ولا يمكن أن نعد ذلك حالة سلبية عند الفنان في تنقله بين الثقافات والأساليب الفنية بل يمكن عده نوعا من البحث والتقصي في سبيل الخروج بأسلوب فني يتضمن طريقة تنظيمية لعناصر العمل الفني. والأسلوب الفردي ليس مجرد مجموعة من المصادفات أو الاشراقات الإلهية بل هو ثمرة لقدرة تركيبية هائلة تتمثل في التنظيم والصياغة (محي الدين،ص٢١١).

- **الأسلوب الجمعي (الجماعي):** عكس الفن التشكيلي أساليب متنوعة منذ أقدم العصور، وكلما توغلنا في القدم، نجد الفن الجماعي يحمل أسلوباً عاما، كما حدث في المصري القديم، والأشوري، واليوناني، ويظهر ذلك واضحا في الفن الإسلامي. أما في العصر الحديث الذي اهتم بالأفراد كأفراد، واعتبر الشخصية المميزة المبدعة غاية ما تصبو إليه التربية (البسيوني، ١٩٨٠، ص١٠٩).

والأسلوب الجماعي هو ما ينتج من أعمال فنية لمجموعة من الفنانين،تتسم بخصائصهم الفنية التي تميزهم عن سواهم، وتتضمن رؤاهم الفنية والفكرية والجمالية المتقاربة والمزاج والسلوك وانعكاسها في هذه الإعمال. فينتج بذلك أسلوب جماعي يعبر في أحيان كثيرة عن سيرة جماعية فنية أو عن مرحلة تاريخية أو حضارة أمة معينة. الفن بشكل عام يمثل قدرة الإنسان غير المحدودة على الالتقاء بالآخرين وعلى تبادل الرأي والتجربة معهم (فيشير، ١٩٦٥، ص٩).

يتم اتحاد الخبرة بين أفراد الجماعة وبلورتها وتجسيدها من خلال الأسلوب الجماعي الذي يتسم بخصائص فنية موحدة ومميزة عن من سواهم من الجماعات الأخرى، وتنتقل الأساليب من بلد إلى آخر ومن قومية إلى أخرى، عن طريق حركة الفنانين وانتقالهم من بلد إلى آخر، ويتم من خلال ذلك أيضا نقل الثقافات وأساليب بين الشعوب بالإضافة إلى وسائل الإعلام الحديثة وانتشار وسائل الاتصال المختلفة مثال على ذلك انتقال للأساليب الفنية الغربية نتيجة عودة بعض الفنانين من البعثات الدراسية في الخارج وتأثرهم بالثقافة والحضارات في الغرب (محي الدين، ص٢١١).

أن تغير الأسلوب لا يقتصر على الجماعة، بل يكون الأسلوب متغيرا أحيانا في الأسلوب الفردي (الشخصي) للفنان الواحد من وقت إلى أخر أو من عمل إلى أخر،فنجده ذات مرة ذا أسلوب واقعي وفي مرة ذا أسلوب انطباعي أو تكعيبي أو تجريدي، وهذه التعددية والتغيير والتنقل من أسلوب لأخر لا يمكن اعتبارها نقطة سلبية أو سيئة عند الفنان، وإنما يدل في أحيان كثيرة على مقدرته التعبيرية بالتنقل ما بين هذه الأساليب، وعدم قوقعته ضمن دائرة الأسلوب الواحد.

وهناك مؤثران في الأسلوب سواء كان فرديا أو جماعيا، وهما على النحو الآتي:

أ – **عامل البيئة**: والبيئة هي (ذلك الجزء من العالم الذي يؤثر فيه الإنسان ويتأثر به) وهو حال الفنان الذي يتفاعل مع بيئته الأولى التي ولد ونشأ فيها وانتمى إليها وتركت عنده معنى للحياة، فينطلق برؤاه وخياله من خلال تلك المعاني الحياتية والمفردات البيئية التي تعايش معها عاكسا تلك الإحساسات البيئية في أسلوبه الفني (محي الدين، ص٢١٢).

والبيئة هي الرافد الأول لتجسيد وصياغة الأسلوب لدى الفنان، وعن طريق البيئة الطبيعية والاجتماعية يمكن تحديد الأسلوب الفني، فالأسلوب هو خير تعبير عن الطبيعة والمجتمع (محي الدين، ص٢١٢). كما أن الفنان عندما ينمو في بيئة طبيعية واجتماعية لابد لتلك البيئة أن تؤثر في شخصيته

الفنية، وإن انتقاله من بيئة اجتماعية إلى أخرى، إنما تعطيه مجالا أوسع للمعرفة بسبب تعدد الثقافات التي تعكسها تلك البيئات وما تحمله من أساليب فنية تزيد من اطلاع الفنان في تكوين أسلوبه الخاص.

ب – عامل الثقافة: تعد الثقافة النتيجة الفكرية التي يحصل عليها الفرد من جميع طرق التعليم بالإضافة إلى الإرث الحضاري لمجتمعه والفكر الإنساني وهي نوعان، ثقافة خاصة وأخرى عامة، الأولى تكون خاصة بالفرد (الفنان) نفسه، وهي وليدة الوسط البيئي الذي يتفاعل معه من طبيعة ومجتمع، وهذا الوسط هو الأرضية التي تغرس فيه أولى بذور الثقافة الخاصة بالفنان، وتنمو الثقافة وتتطور عبر تفاعل الفنان بذكائه وخبرته وعلمه من هذا الوسط للوصول إلى أسلوبه في صياغة ومفردات وعناصر البيئة في عمله الفني. وهذه الثقافة بشكل عام هي مورد فكري للشعوب، وهي مورد فكري للفرد (الفنان) بشكل خاص. ولما كان الفن هو الإبداع في النتاج الفكري بالدرجة الأولى والمادي بالدرجة الثانية (الخطاط، ١٩٩٠، ص٨٦)، فإن أساليب الفنانين ستكون حتما نتيجة ذلك الإبداع الفكري. والثقافة العامة هي ليست وليدة الحاضر الذي يعيشه، بل هي وليدة كل ما يستند إليه المجتمع من موروث ومقومات حضارية تؤثر في ثقافته العامة وثقافة أفراده، والموروث الحضاري إنما هو كل ما خلفته الأمة في مجال الثقافة والفن والعلوم، أي أن كل الأعمال الثقافية والفنية والعلمية لأي مجتمع من المجتمعات، إنما هو تراث إنساني تنهل منه الأجيال اللاحقة، وكل ما يحققه الفرد في الوقت الحاضر من ثقافة وفكر إنما يصبح موروث للأجيال في المستقبل (محي الدين، ص٢١٣).

إن الأسلوب في فن الرسم، ليس أمرا غامضا وغير خاضع للبحث العلمي، كما أن العملية الإبداعية له ليست عملية واحدة منعزلة بذاتها، بل هي مزيج من العمليات الفكرية والوجدانية والنفسية المتفاعلة في نفس الوقت مع المفردات والعناصر الفنية من خطوط وأشكال وألوان متناسقة ومنسجمة مع مضمون العمل وإخراج التكوين الفني له إلى حيز الوجود بما يتلاءم وشخصية الفنان ورؤاه التأملية والجمالية.

لابد للمراحل الإبداعية التي يمر بها الأسلوب من ممارسة وتجارب فنية وجهد مقدم من قبل الفنان لتشكيل الأفكار وإعادة تنظيم عناصر الحياة بطريقة مناسبة لتتناسب والذوق العام لدى المتلقي ويقول "ماتيس" أن الأسلوب الفني يظهر من خلال التكوين الفني وإعادة ترتيب العناصر المختلفة، والتي هي رهن يدي الفنان (باونيس، ١٩٩٤، ص١٣٦)، أي قدرة الرسام الفطرية على تنظيم العناصر

الفنية لعمله الفني، فاختيار الفنان لأي أسلوب يعبر عن حاجاته وتطلعاته الخاصة. وإذا لم يستطع إيجاد أسلوب يلائمه، فهو حر في ابتكار أسلوب جديد لا يحده سوى مخيلته، ومهاراته، وتجربته السابقة (نويلر، ١٩٨٧، ص٢١٢).

ولا نستطيع أن نعزوا هذه المقدرة إلى الموهبة الفطرية فقط وإنما تكون عند الفنان الأصيل بأنه قد نجح في تنظيم مجموعة من النشاطات الفكرية والحسية، من أجل الوصول إلى غاية محدودة ويكون الأسلوب الفني هو الاكتشاف والمحصلة النهائية لهذه النشاطات التي تحدث عبر مجموعة من العمليات الإبداعية والتي يمارسها الفنان، لكي يثير إعجاب المتذوقين ويزيد من إحساسهم باللذة الجمالية والمتعة تجاه العمل، وهذا ما ذهب إليه "بيكاسو" حين قال "فالعمل الوحيد للرسام هو أن يمارس الرسم، ولسوف يدهشه العمل الفني ويفاجئه (لأنني لا أبحث وإنما أكتشف)، ولكننا إذ نتحدث... لا إلى الرسام وإنما إلى المتفرج الذي نطلب منه أن يعجب بعملنا" (ريد، ١٩٩٠،ص٢٣٨) وأن يكتشف اكتشافنا.

وقد تفهم الأسلوبية في الرسم على أنها ترتيب للسطوح والكتل والأشكال والألوان على سطح مستوى ذي بعدين، أو قد ينظر إليها بأنها وسيلة إيهامية تقدم لنا نظيرا لشكل ذي ثلاثة أبعاد على شكل ذي بعدين (نويلر،١٩٨٧،ص١١٣)، وأن هذه العملية هي لاكتشاف القيم الفنية والجمالية الخاصة بالفنان وهي لا تعني نشاطا إبداعيا مركبا يتعلق بالتركيبات التي تحدث في اللوحة الفنية فحسب، بل تتضمن التحولات الفكرية والفنية عند الفنان نفسه، ويكون الهدف الأول عنده هو تحويل عناصر الشكل وإيقاع اللون وانسجامه مع المكونات الأخرى إلى تعبير متماسك ومتناسق يضمن للفنان الرسالة الإبداعية له. فهي كما يشير إليها هربرت ريد تتضمن خمسة عناصر أساسية هي، إيقاع الخطوط وتكثيف الأشكال والأضواء والظلال والألوان والفراغ، وهي في الغالب أسلوب الترتيب الذي تنظم فيه هذه العناصر بعدها مراحل متتابعة في عقل الفنان وليس نمط الأهمية المطلقة لكل منها (ريد، ١٩٩٠، ص٦٣).

إن اكتشاف الأسلوب في فن الرسم يحتاج إلى قدر كبير من المرونة والخيال والحرية العقلية لدى الفنان. وتحتاج العملية الإبداعية على القدرة على التجديد والتفكير الرمزي والقيام بالتداعيات والتحليل والتركيب البصري، وقبل كل ذلك تحتاج إلى قدرة متفوقة على الإحساس بواقع الحياة ومكوناتها برؤية فنية عميقة وخصبة ومتجددة،

وعليه فالأسلوب الفني لكي يكون مثيرا وجديدا يجب أن يتمتع بقدر كبير من الأصالة، فيؤكد زكريا إبراهيم "على إن العمل الأصيل لابد أن يبدو لنا جديدا، وكأننا نشهده لأول مرة بل أن تضيف إلى ذلك أيضا أننا أنفسنا نصبح جددا أمام العمل الفني" (إبراهيم، ١٩٧٦، ص١٦٠).

إذن الأسلوب الفني هو تتويج لعمليات كثيرة تحدث خلال محاولة تنظيم كل مكونات اللوحة، فالفنان يبدأ بفكرة ما، لكن هذه الفكرة تحتاج إلى عمليات متنوعة ومستمرة حتى يمكن تطويرها وتشكيل جميع مفردات العمل خدمةً لهذه الفكرة.

إن العملية الإبداعية للأسلوب في الرسم تحتاج إلى خبرة وممارسة واسعة فاستخدام الألوان لها القدرة الفائقة على القيام بالتصاميم وتكوين الأشكال. فاللون هو من أكثر العناصر الفنية أهمية (البسيوني،١٩٨٠،ص١٥٥)، ولقد أكد ذلك الفنان الهولندي فان كوخ، إذ يقول "الرسم كما هو عليه الآن يبشر بأن يصبح أكثر رقة، وأقرب إلى الموسيقى، وأقل شبها بالنحت، إنه أخيرا يبشر باللون" ويؤكد الفنان الروسي كاندنسكي أيضا، إن تطور أسلوبه الفني نابع من "إيمانه بأن الخطوط والأشكال بغض النظر عن هندسيتها أو تجريديتها، تمتلك خصائص روحانية واضحة المعالم في مقدورها أن تنتقل إلى الناظر وأنه ليس في استطاعة الألوان استثارة حواس الإنسان فحسب بل وتؤثر في روحه أيضا" . وجمال الألوان كما يذكر الفيلسوف الألماني "هيجل" لابد أن تكون صفة من الصفات التي تتوقف على قابلية الفنان على تصور التفاوت في الدرجات اللونية والتي تعتمد على جانب أساسي من الفنان وقدرته على الابتكار والإبداع (سيجموند، ١٩٨٢، ص٨٤).

والأسلوب في الرسم كما يقول كلوكهون (Clyde Kluckhohn) بأنه "إحدى الوسائل الهامة لإحداث علاقات جديدة وأكثر حيوية مع الطبيعة" (مونرو، 1971، ص١٦)، على أن تدرك الطبيعة بمعناها الواسع والشامل. وبالإضافة إلى أهمية البعد الشخصي والبعد الاجتماعي للأسلوب في الرسم، فإن هناك بعدا آخر يكن تسميته بالبعد التطوري أو البعد التاريخي، وينطبق هذا البعد على الفنان في انتقاله من أسلوب فني إلى آخر، وعلى حركة تطور الفن عموما عبر التاريخ باعتبارها تعكس مراحل مختلفة من مراحل تطور العين الإنسانية فالأساليب التشكيلية تتطور عبر الزمن من خلال تطور الإنسان عبر التاريخ ومن خلال تكوين أسلوب فني كرد فعل مقابل لأسلوب الآخر.

إن محاكاة الطبيعة كأسلوب فني سيطر لمدة طويلة على مسار الفن التشكيلي في أوروبا، وكان الفن في عصر النهضة الإيطالية أقرب ما يكون إلى التقليد والمحاكاة البسيطة (ستولنيتز، ١٩٦٠، ص١٥٩)، ولذلك أثار الكثير من الشكوك حوله، وكان لابد للفنان المعاصر كي يرى العالم بوضوح أن ينأى بنفسه عن عمليات التقليد، وينطلق بخياله في عوالم الاكتشاف والابتكار.

يقول رينولدز "إن كل المواضيع المعروضة أمام أنظارنا من قبل الطبيعة، سنجدها عند المتمعن الدقيق مالكة لعيوبها وتشوهاتها. وأكثر الأشكال جمالاً تملك سمات من الضعف، أو الصغر، أو عدم الكمال. لكن ما كل عين تستطيع أن تلاحظ هذه العيوب. فلا بد أن تكون عينا اعتادت كثيرا من ممارسة التأمل والمقارنة بين هذه الأشكال (ديوي، ١٩٦٣، ص١٢).

كان الأسلوب الانطباعي البداية الحقيقية للثورة في عالم الفنون التشكيلية أو (الثورة البصرية) حاول كل من الوحشيين والتكعيبيين والسرياليين والتجريديين تطوير هذه الثورة، فالأسلوب الانطباعي جعل الأسلوب الوحشي أمرا ممكنا، وكان ملهما للأسلوب التكعيبي كرد فعل للانطباعية والوحشية، وأن كل أسلوب من هذه الأساليب مرتبط بالآخر لوجود استجابات داخلية في كل واحد منها تجاه الآخر.

إن الفن مرتبط بالإنسان والمجتمع والعصر، وان الفنانين المتميزين يحملون طابعا معينا لعصرهم من خلال الأشكال الفنية المستخدمة في ذلك العصر، ويؤكد ولفلين (Heinrich Wölfflin)وهو مؤرخ للفن، على ضرورة دراسة الأسلوب الشخصي للفنانين(Personal Style) الذي يعكس طابع أو مزاج الفنان الخاص، ودراسة أسلوب الفترة (Period Style) الذي يعكس السمات الفنية المميزة لتلك الفترة من التاريخ الفني، محددا من خلال الأشكال الفنية المفضلة في فترة ما وعصر معين. وقد صنفت هذه الفئات على أنها تعبيرية، بمعنى أنها ترتبط بالإنسان والأمة والعصر (عبد الحميد، ١٩٨٧، ص١٨)، وحاول بعض مؤرخي الفن لفت الانتباه إلى الوظيفة والمعنى، وأصبحت الحالة المزاجية للفنان نفسه والصراعات، جميعها مرتبطة في تفسير العمل، مثلما اعتمد"سيجموند فرويد"مرجعية جديدة للفن (lev, 2011).

حيث كان التقنية العلاجية للتحليل النفسي المسمى بالتداعي الحر، والذي يقترح استخدام التداعي بين الأفكار والكلمات، ويستحث أحلام اليقظة باعتبارها وسيلة للخلق الفني وسببا مباشرا في ظهور المدرسة السريالية في الفن، التي بدأها أولا الشاعر أندريه بريتون A.Brwton. تجمعت بعد ذلك حركة سريالية خاصة بالفن ممثلوها هم سلفادور دالي وجوان ميرو، وغيرهم ممن أكدوا على أهمية تقليد خبرة الحلم أثناء العمل الفني من خلال الاعتماد على منهج التداعي الحر، أو الطليق للصور والأفكار، وهذا مبرر يجعلنا نتوقف عند نظرية التحليل النفسي بسبب تأثيرها على الفنانين ذاتهم، بغض النظر عن طبيعة هذا التأثير (عبد الحميد، ١٩٨٧، ص٣٠).

الأمر الذي سيزيد من فهمنا للفن على أنه ظاهرة تاريخية وحضارية وإنسانية خاضعة لقوانين التطور والارتقاء، كما أن الفنان لا يبدأ بأسلوبه الفني من فراغ بل يتعرض لتراث إنساني واسع وخصب متكون نتيجة محاولات الإنسان العديدة لفهم العالم، هذا الفهم غالبا ما يكون محصلة للتفاعل بين الأبعاد الثقافية الشخصية (الفردية) والاجتماعية (المعاصرة) والتاريخية (التراث) (محي الدين، ص٢١٧).

إن الأشكال الأولى للفن، قد نشأت في البداية، من عدد قليل من الأشكال التي تفرعت منها أشكال مختلفة، لا حصر لها. وبذلك أصبح الفن أكثر تعقيدا وتنوعا من الفن القديم في مظهره السطحي، دون الأخذ في الاعتبار تأثير الأبعاد المجازية والرمزية والخيالية في ذهن الفنان. وقد أغفلت هذه النظرة أيضا، ظاهرة أحياء الطرز التي تمثل انتكاسا في الذوق، وكذلك النزعة الخاصة في تطور الأساليب.

- **الأنماط والأسلوبية المتكررة:**

وبينما تنصرف فكرة أكثر الأساليب في الفن إلى فترة معينة ومكان وشعب معينين، إلا أن بعض الأساليب لا تنصرف إلى شيء من هذا. فمصطلحات مثل "كلاسيكي، ورومانتيكي، وريفي، وهزلي" تطلق على أعمال فنية تنتمي إلى فترات وثقافات مختلفة. وقد يكون هذا صحيحا حتى إذا ربطنا بينها وبين فترة معينة بوجه خاص.

ونحن نقرن "الأسلوب الرومانتيكي" خاصة بأوروبا في مستهل القرن التاسع عشر، ونقرن "الكلاسيكي" باليونان القديمة- وروما القديمة. غير أن هذه المفاهيم تطبق أيضا على الفن في أوقات وأماكن أخرى إذا اتسم هذا الفن بالسمات الأساسية للرومانتيكية أو الكلاسيكية. إما الأسلوب الذي لا يقترن على وجه التحديد بأية فترة معينة فيمكن أن يسمى أسلوبا لا زمنياً أو أسلوبا متعدد الفترات. ويمكن تسميته أيضا نمطا أسلوبيا متكررا.

وهناك طرق كثيرة أخرى شاع استعمالها للدلالة على الأساليب، فنحن نسمع تعبير أسلوب قروي، وأسلوب رسمي، وأسلوب طليعي، وأسلوب تجريبي، وما شابه ذلك. وأي من هذه الأساليب يمكن أن يفهم بالإشارة الخاصة إلى مكان معين وزمان معين، الأسلوب الرسمي يشير إلى مصر القديمة، أو يفهم بمعنى أوسع بحيث ينطبق على أنواع مماثلة من الفن في أوقات وأماكن مختلفة.

وكثير من مثل هذه المفاهيم عن الأسلوب غامضة التحديد من حيث الأصل التاريخي للأسلوب، ومن حيث السمة أو السمات التي تميزه، ويبذل الآن مجهود لتمييز هذه الأساليب بصورة أكثر وضوحا وذلك بتحديد كل اسم رئيسي من أسماء الأساليب على أساس فترة معينة، ومكان معين، وشعب معين، وكذلك على أساس الفن أو الفنون، والسمات المميزة. غير أن هذا العمل ينطوي على العديد من المشاكل الخاصة بالتسمية، والحقيقة التاريخية، والتحليل المورفولوجي (مونرو، ١٩٧١، ص١٠٢- ١٠٣).

الفصل الثالث

دراسة تحليلية لأعمال الفنان عدنان يحيى

عدنان يحيى من بلدة العباسية (يافا) المولود في اربد/الأردن سنة ١٩٦٠م، هجّرت عائلته عقب نكبة ١٩٤٨م لتصبح لاجئة في الأردن وفي ظل هذا التشريد والمأساة، نشأ شابا ثوريا مشحونا بفكرة الوطن و اللجوء و حق العودة، وتخرج من معهد الفنون والموسيقى عام ١٩٨٦م وحاز على دبلوم تربية فنية في عمّان (دارة الفنون،ص٨٢) كما درس في معهد المعلمين بعمّان سنة ١٩٨٠م (المناصرة،2003،ص٥٧٣)، قام بتدريس التربية الفنية ثم تفرغ للعمل الفني الذي استطاع من خلاله أن يفجر الأعمال الإنسانية التي سردت تاريخ شعبه وأوجاعه، فنان ملتزم بقضايا الواقع الاجتماعي، من رواد الفن الملتزم بقضية إنسانية عادلة "القضية الفلسطينية"، وهو من الفنانين العرب القلائل الذين كرسوا حياتهم وتجربتهم الفنية للتعبير عن جوهر واحدة من أكثر قضايا عصرنا مأساوية، لا على المستوى العربي بل على المستوى الإنساني العام.

وبما إن تجربة الفنان عدنان يحيى التي تمتد عبر أربعين سنة أكد إنها تجربة ترعى هموم الإنسان وطموحاته فقد فتحت تجربته منذ ما يقرب من ربع قرن، على الفصول الدامية للقضية الفلسطينية، فكانت لوحاته أشبه ما تكون بسجل عميق يسرد تاريخ شعبه وأحلامه (دارة الفنون).

بدأ مشواره الفني مع الثمانينات من القرن الماضي، وهو من الفنانين اللذين وثقوا بصرياً مأساة القتل والتهجير، ووثق مساره النضالي الشرعي، بتفسير أحاسيسه وفق رؤى تميز الواقع و المحيط و خلفياته التي نبع منها لأنه تجاوز اللغة المجردة بفنه ليبلغ به أفكاره و يمكّن غيره ممن عايشوا التهجير و النكبة و النكسة والتشريد والمجازر والاحتلال، ومن يلتزمون بالقضايا الإنسانية من إدراك ما يعبر عنه ما يطمح لإبرازه من حجم الألم الممزوج بأمل عميق و متواصل.

وفي هذه المرحلة كانت أعمال عدنان يحيى كتدريبات وتخطيطات (المناصرة، ٢٠٠٣، ص ٥٧٣) تعبيرية بالقلم والحبر على الورق كنوع من البحث عن شخصيته المستقلة، التي لا ترى في الفن إلا ذلك الجانب التعبيري الملتزم بقضايا الإنسان، وخاصة ما يتقاطع منها مع قضيته الأولى فلسطين ولعل الحدث المهم الذي ثوّر لوحاته هو مجزرة صبرا وشاتيلا،التي أخذت منه العديد من السنوات وهو يحاول التعبير عن هولها، التي تتصدر فيها جموع الضحايا، والتي تحولت فيما بعد إلى مرحلة جديدة بلوحات كبيرة تجسد التهجير والانتفاضة من خلال تكوينات بشرية يدخل فيها التعبير الرمزي الخالي من الغموض، فمجزرة الحرم الإبراهيمي في الخليل أحدثت نقلة أخرى لديه مستفيدا من شاهد الضريح وأرضية الحرم لتصبح منصة الحدث ورمزا له، ثم بدأت الألوان تدخل لوحاته بشكل متواضع في البداية وعبر المراحل المختلفة التي تطوّر بها فنه إلى أن أصبح اللون العنصر الأهم في لوحاته (أبور زريق،٢٠١١، ص١٠١).

مستعيرا البناء التجريدي التعبيري. ويقول الفنان عدنان يحيى في هذا السياق: "إن الإنسان، هاجسي بكل أزماته الواقعية، ومآزقه المستقبلية"

والمتأمل في لوحات عدنان يحيى، إنما يتأمل في تاريخ شعب بأكمله، فتجربته الإنسانية مشبعة بالذكريات و بتسلسل الأحداث والمجازر التي شهدها، التهجير، القتل، النفي، الاضطهاد والظلم المتواصل عبر عنها يحيى بالرموز و الخطوط و الألوان التي تبدو لاذعة ومحرقة أحيانا، وساخرة كاريكاتورية أحيانا أخرى، ومجدولة على ذاتها ككتلة مشدودة يتداخل فيها التشكيل بالنحت لتأتي كأنها عمارة فنية مجسمة و منمنمة بأناقة القساوة الجمالية الجارحة. بما له خصوصيه في التعبير عن الحس الإنساني من وجهة نظر سريالية، ورغم وضوح الرسالة إلاّ أن لوحات عدنان يحيى تبتعد عن "الشعاراتية"، أو أسلوب الخطاب السياسي المباشر، فهو يرى أن على الفنان إضاءة شعلة الأمل بتغيير ذلك الواقع، حيث يقول: "إن هذه الأعمال المختلفة هي نتاج جهد بإيقاعات مختلفة، وكأنها أغانٍ حزينة، وكأنني أسكن بداخلها، بل أركض إلى تفاصيلها، لزرع جذر ينمو داخل مكونات هذا الخراب البشري، فالعمل الفني يبني الإنسان، ويحفر في الروح، ويظل وثيقة إنسانية على هذه الأرض، لاكتشاف الأعداد الحقيقيين للبشر" (سامح، ٢٠١٠).

ففلسطين هي العنوان الرئيسي في كثير من رسومه،والوطن العربي هو الواحة الكبيرة التي تستوعب جميع تجلياته الخطية واللونية،وترسم تفاصيل ولائمه البصرية، ومنافذ سرده التشكيلي المنفعل بالحدث اليومي، ومفتوحة على حكاياته البصرية، ومجاز التدوين الشكلي، وتوثيق بصري أمين للمجازر الكبرى التي حدثت للشعب العربي الفلسطيني منذ اغتصاب فلسطين على أيدي الهمجية الصهيونية الأوروبية الأمريكية في حرب عام ١٩٤٨م .

وامتازت أعماله الواقعية منذ بداية ممارسته للفن بالحس الدرامي (دارة الفنون، ص٨٢). ابتداءً من هول التهجير القصري إلى المجازر والشهداء، وصولاً إلى حيثيات الواقع الراهن من حصار وقمع وإرهاب، وقد تناول ذلك كله بأسلوب فني يجمع ما بين الاحتراف والتميز من حيث طرح الخطاب وانفعاليته، مستنداً إلى تقنيات وأساليب متعددة كالميل إلى الكاريكاتير، أو اللجوء إلى استعمال الرمز أو الإشارة والحرفية والخط واللون في أجواء سريالية، تعبيرية مختلفة، مستفيداً من قراءاته الروائية في رسم الشخصيات، خاصة تلك التي تعود لكبار الروائيين العالميين، فالفن عند عدنان يحيى هو الوسيلة التي يدافع بها عن قضية شعبه، فاللوحة سلاح هام بما فيها من دلالة ومحاولة وقدرة الفلسطيني على إثبات حقه ووجوده في الحياة. (دارة الفنون، ٢٠٠٥، ص١٠١).

المراحل الفنية عند عدنان يحيى

I. المرحلة الأولى: التجريب والتخطيط (بواقعية بسيطة) ١٩٨٠ ـ ١٩٩٠

بعد سنوات من المجازر الدامية على أرض وشعب فلسطين، أنتج عدنان يحيى مجموعة من ٢٠ عمل فني بعنوان "صبرا وشاتيلا" كرسها ليوميات القهر والجور، شهد العالم الأحياء والجمادات على واحدة من عشرات المجازر الأفظع والأقبح جرماً في القتل والهمجية، مجزرة "صبرا وشاتيلا" وما زالت الأرض تشهد بما احتضنت أشلاء وأجزاء بشرية ودماء. يقول عدنان"من أصعب اللحظات الإنسانية في حياتي هي مذبحة صبرا وشاتيلا. كما يقول محمود درويش "صبرا وشاتيلا هوية عصرنا إلى الأبد".

وفي هذه المرحلة ألزم عدنان يحيى نفسه باستخدام الأبيض والأسود مع قليل من درجات الرمادي المتفاوتة، وغيّب استخدام الألوان. غلب عليها طابع الحزن والقهر والجور والتشرد، ورائحة الموت والحرب والظلم، ويبدو جلياً للناظر أن الفنان عدنان يحيى كرس حياته وفنه كوثيقة تدين العدوان على مر التاريخ، فيظهر ذلك الإحساس من خلال قوله"الأبيض والأسود إلى الآن يعطيني إحساس بالانفعال والصدق ولوحات صبرا وشاتيلا بمثابة (الحك على الجرح)".

ركز في أعماله على الموضوع في المقام الأول، فموضوع الحرب كان المحور في جميع مراحله الفنية والمتتبع لمسيرة عدنان يحيى الفنية يجده دائم البحث عن مواضيع لوحاته في تفاصيل وتحولات الحياة اليومية للشعب الذي يرزح تحت قمع الاحتلال. إذ لا تخلو أعماله من مشاهد الحروب فالعنصر البشري (الضحايا) تظل من أبرز أعماله في هذه المرحلة التي رسمها بأسلوبه الواقعي التعبيري وبحركات درامية، الأمر الذي يُعبر بحرقة الألم والواقع المرير، وجو الحرب الطاغي في كل جزء من لوحاته.

يقول يحيى"هذه اللوحات بالأبيض والأسود ترجمة حقيقية وتسجيلية ولكن بأسلوب فني تعبيري لمذبحة صبرا وشاتيلا." حيث يتعاطف الفنان مع هؤلاء الأبرياء ويرفض الجرائم والمجازر التي كانت ترتكب ومازالت، إذ تبدو أغلبية الشخوص في لوحاته منشغلين مع بعضهم البعض في تفقد وترقب ما يجري من حولهم، وكيف أصبح كل ما يحيط بهم خراب ودمار. وكان يؤمن أيضا بأن من حق الأجيال القادمة أن تنعم بحياة آمنة مستقرة، وظهر جليا في أعماله لهذه المرحلة حدة التباين بين العناصر

المكونة للعمل والخلفية الداكنة. أراد من ورائها الفنان تجسيد الحدث بإثارة المشهد ومصداقيته، فطبيعة المكان في جميع لوحاته تساعد المشاهد في معرفة المزاج الذي تصوره.

ويتجلى ذلك في دقة رسم الأطراف البشرية المترامية وتفاصيل الجثث المتراكمة هنا وهناك، لقد استطاع يحيى في جميع مراحله الفنية أن يَسبر أغوار المشاكل الجمة التي يعاني منها الشعب الفلسطيني مصوراً المشاهد الدرامية لهذه المجزرة البشعة، التي ارتكبها العدوان الإسرائيلي مستعينا بالذاكرة المثقلة لكي ينقل لنا هذه اللوحات مجسداً الأرض الواسعة التي تناثرت فوقها القتلى والجرحى وأطراف البشر المقطعة وأوجاعهم وأشلاؤهم ودماؤهم وما يشع منها من أحاسيس عاطفية تُجملها تعبيرات الأيدي وحركات الشخوص. وحينما يعالج عدنان يحيي رسم الشخوص. نلاحظ تزاحما كما يبدو قلب الحدث من خلال روح العمل كله.

وفي هذه المرحلة فضل الفنان عدنان يحيى يبدو رسم القتلى والجرحى في اللوحة و الحزن بشكل متزاحم في حركة الأشخاص، والواضح في هذه المرحلة تكرار لبعض العناصر (الضحايا)، وذلك لإظهار قيمة وحجم بشاعة هذه المجزرة وتعبيراً عن تأثره وتفكيره بالحدث.

ونرى بأن عدنان يحيى متفائلا بمستقبل أفضل بحق العودة وتحرر فلسطين من الاحتلال، بتكرار العنصر الآدمي كما ذكرنا سابقا، المنتصب وسط الضحايا، ووجود الهلال في كل الأعمال بالأبيض المشع وسط الظلام؛ الأسود القاتم في خلفيات الأعمال لهذه المرحلة مما يلفت الانتباه في هذا الجانب بأن الفنان حرص على أن يضمنه بصيصا من روح الأمل.

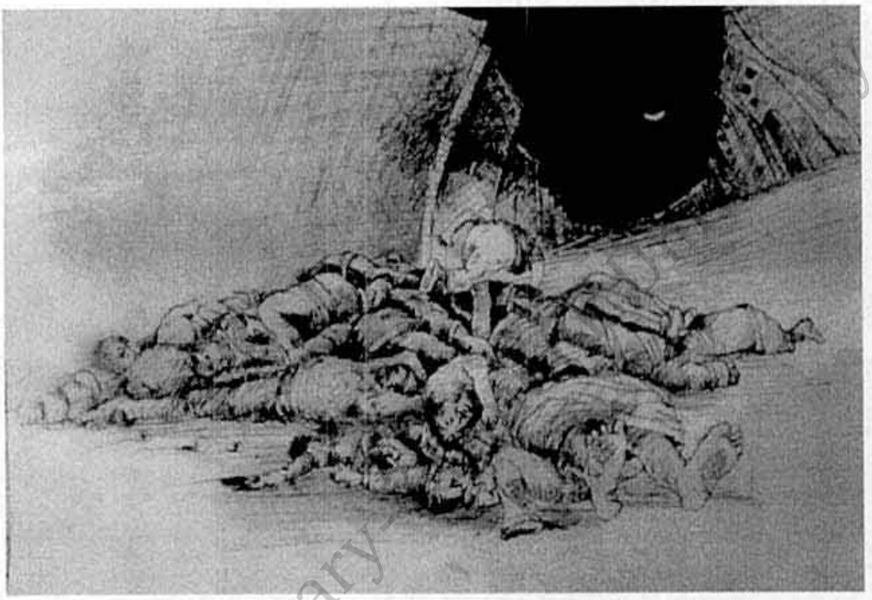
تحليل العينة المختارة من هذه المرحلة من أعمال عدنان يحيى

نظراً لاقتصار عنوان واحد لجميع أعمال هذه المرحلة، واقتصارها أيضا على استخدام الأسود والابيض، وقيام الفنان عدنان يحيى باستخدام نفس الخلفية في جميع اللوحات؛ أي تكرار الأسود في الجانب الخلفي للأعمال وأيضا تكرار العناصر بكل أعماله المعنونة بـ"صبرا وشاتيلا". ولتجنب التكرار سوف تقوم الباحثة بتحليل هذه الأعمال بشكل عام، وللمجموعة الأولى ككل، بالاضافة إلى تركيزها على الأجزاء والعناصر المختلفة في بعض الاعمال، لذا قامت الباحثة باقتصاص الأجزاء المشار إليها في التحليل.

يظهر دائماً في الجزء الأمامي في لوحات هذه المرحلة "صبرا وشاتيلا"مجموعة كبيرة من الشخوص"الضحايا" المتكدسة فوق بعضها البعض غارقين بدمائهم وجراحهم على أرض مثقلة بأشلائهم وأوجاعهم، ونلحظ تكرار وجود العنصر الأدمي المنتصب،المنحني، الفزع، الباكي، المفجوع من هول ما أصابه هو وأرضه وشعبه، الرافض للظلم، والذي يجعله يخرج من بين هؤلاء المنكوبين عنصر أدمي (إمرأة، رجل، طفل)، وأحيانا شجرة.

نلاحظ أيضاً تكرار الفضاء الأسود القاتم في الجزء الخلفي في هذه الأعمال، كما ركز أيضا على وجود الهلال الصغير، وأيضا البيوت الصامدة خلف الشخوص. الأسود القاتم يُعبّر عن جو الحرب ، رسم الهلال بحجم صغير تعبيرا من الفنان عدنان يحيى عن وجود الأمل، ونلاحظ أهتمام الفنان عدنان يحيى بالشخوص من الخلف فقد رسمهم في الجزء الأمامي بحجم كبير يشغل المساحة الرئيسية في جميع أعماله لهذه المرحلة، ويظهر اهتمامه الواضح بالحركة عند رسم الشخوص وإبراز التفاصيل للأطراف في الجسم البشري. حدة التباين في الخلفية، الأسود يفترش على المساحة الأكبر كناية عن حجم الظلم الواقع .

اللوحة رقم (١ و ٢) حبر على ورق،الحجم ٣٠x٤٠ cm



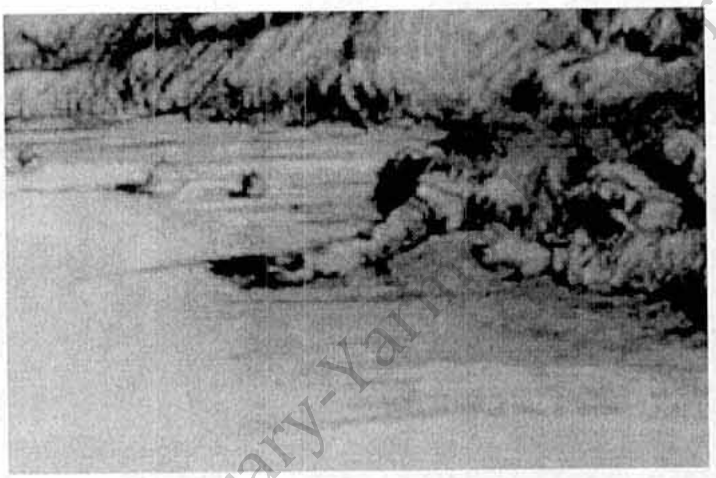
لوحة رقم (١)

يقدم هذا العمل عددا كبيرا من الضحايا في الجزء الأمامي من العمل، نرى الفنان عدنان يحيى يركز على رسم الأقدام الحافية ونلحظ أيضا أنه يتعمد زيادة حجم الأطراف كما هو في الجانب الأيمن من هذا العمل حيث يجسد الفنان القدمين الحافيتين، بأسلوب تعبيري واقعي، والخطوط المرتسمة على باطن الأقدام والملابس كذلك، بحركة توحي بالجروح والنتوء في الجسد المليء بغبار الدمار والثياب الممزقة المقطعة المليئة بالدماء.

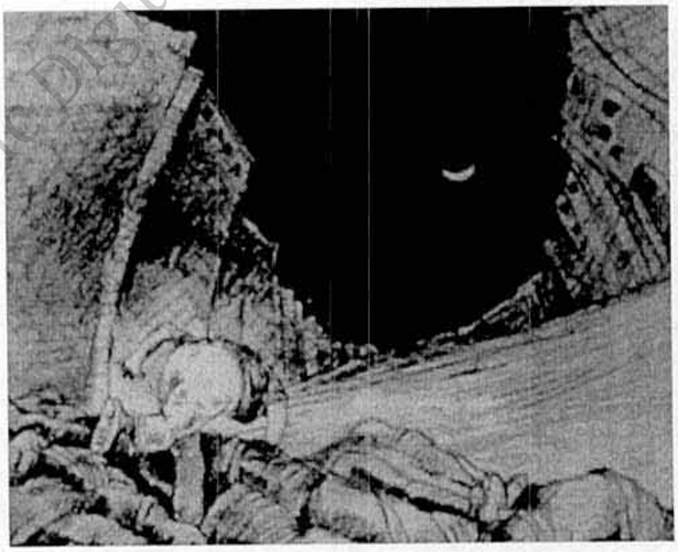
وجود الشخص في منتصف الجزء الأمامي من العمل يخرج مسرعا نحو ومضات الأمل المتمثلة بالحجم الصغير لهذا الهلال.



تفصيل (أ) من لوحة رقم (١)



تفصيل (ب) من لوحة رقم (١)



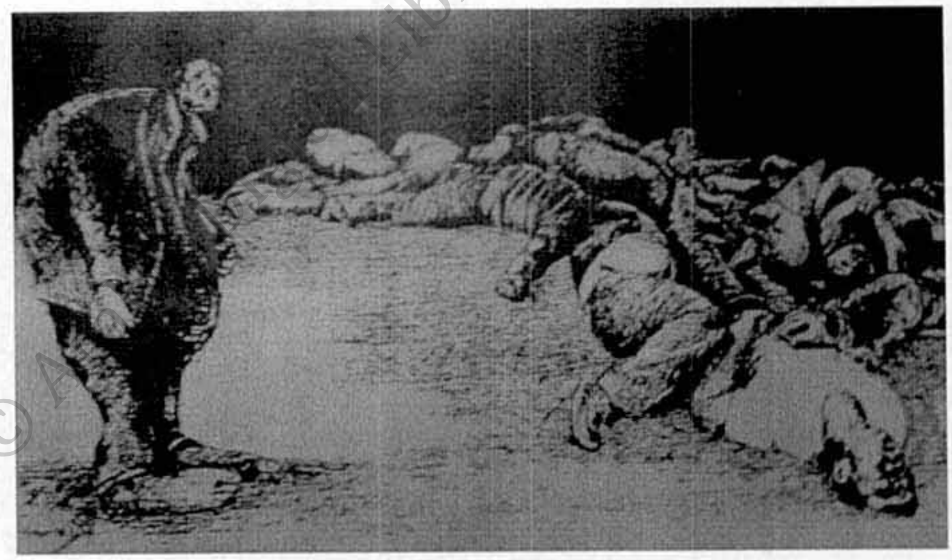
تفصيل (جـ) من لوحة رقم (١)

الجانب الخلفي المظلم مع حركة البيوت على هذا العمل مشهد تعبيري، حركي، درامي،هناك أيضا الخطوط الدائرية والمتوترة التي توحي بالرفض القاطع لهذه المجزرة فالناظر لهذا العمل يكاد يفزع أو يسمع أصوات القذائف والقنابل والدبابات التي قتلت ودمرت ومزقت كل ما على هذه الأرض وجعلت هذا الشخص الناجي من هذه المذبحة يهرع مسرعا تاركا كل ما عداه إلى حيث لا يدري.

تنقل الباحثة حواراً دار بينها وبين الفنان قائلة:

"هناك شعور يراودني كلما نظر إلى هذه اللوحة إذ يُخيّل لي وكأني أركض نحو هذا الشخص لأرى ملامح ووجهه التي أراها مبعثرة، لماذا تُخفي ملامح هذا الشخص "فأجابها:"عندما تقولين لماذا لم ارسم وجه البطل في اللوحة الأولى، إن صعوبة المشهد كما أظن لبشر أحياء لمذبحة حقيقية فقد حاولت نبش الجمر بأصابعي في ملامسة أنفاس الشخوص أمام هذا الموت".

اللوحة رقم (٢) حبر على ورق، الحجم: ٤٠X٣٠ cm



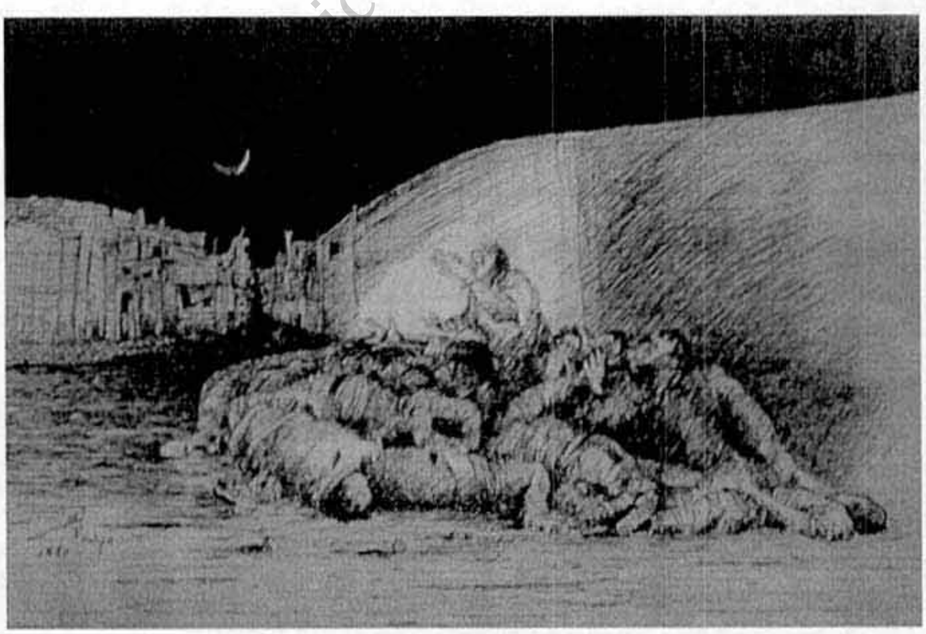
لوحة رقم (٢)

يمثل هذا العمل في الجانب الأيسر من الجزء الأمامي من شخصية خرافية بهيئة رجل يقف وقفة ساذجة لا تخلو من الغباء، بأسلوب سريالي مرتديا بنطالاً وجاكيت، تلاعب واضح في النسب بشكل كبير، حيث يتجلى ذلك برسم الرأس الصغير لجسد كبير، الظهر مقوس ومنفوخ بشكل مبالغ فيه، والبطن منتفخ متدلي أيضا، حافي القدمين، حجم القدمين كبير بالنسبة لحجم الساق وتظهر يده اليمنى بوضعية غير مناسبة مع الظهر المقوس.

بينما يشغل الفنان الحيز الخلفي في العمل وكذلك الجانب الأيمن من الجزء الأمامي الشخوص المقهورين خلف سماء سوداء مظلمة؛ الشخوص مترامية على بقعة من الأرض ليس لها بداية أو نهاية حركات الأشخاص توحي بالعذاب والألم والقسوة، ويظهر ذلك بوضوح في جميع لوحات عدنان يحيى، وتارة أخرى يُنظر إلى هؤلاء الشخوص بأنهم مقتولين وليسوا على قيد الحياة، وكما أعتدنا أيضا على رؤية الأسود القاتم في الخلفية في جميع أعماله،في هذا العمل غيّب الفنان وجود الشخص المنتصب الذي طالما رأيناه يخرج من بين الضحايا، وكذلك الهلال الذي يظهره في معظم لوحاته وعدم وجود البيوت أيضا في هذا العمل.

يلاحظ في هذا العمل أن فكرة رسم الرجل الخرافي في يسار اللوحة تذكرنا بالرسوم الكاريكاتيرية للفنان الفلسطيني ناجي العلي، وهو يصور الشخوص المتكرّشة كما كان يسميها. المتمعن في ملامح الرجل الخرافي على يسار العمل يدرك أنه يلعب دور البريء في هذه اللوحة. فهو مستغرق في تفكيره العميق. فقد استطاع عدنان يحيى من خلال تركيبه للرأس الصغير والوجه المتأسي الملامح على الجسد المتضخم أن يكشف لنا الستار عمّا يُخفي بداخله من التلذذ والنشوة الساديّة لديه.

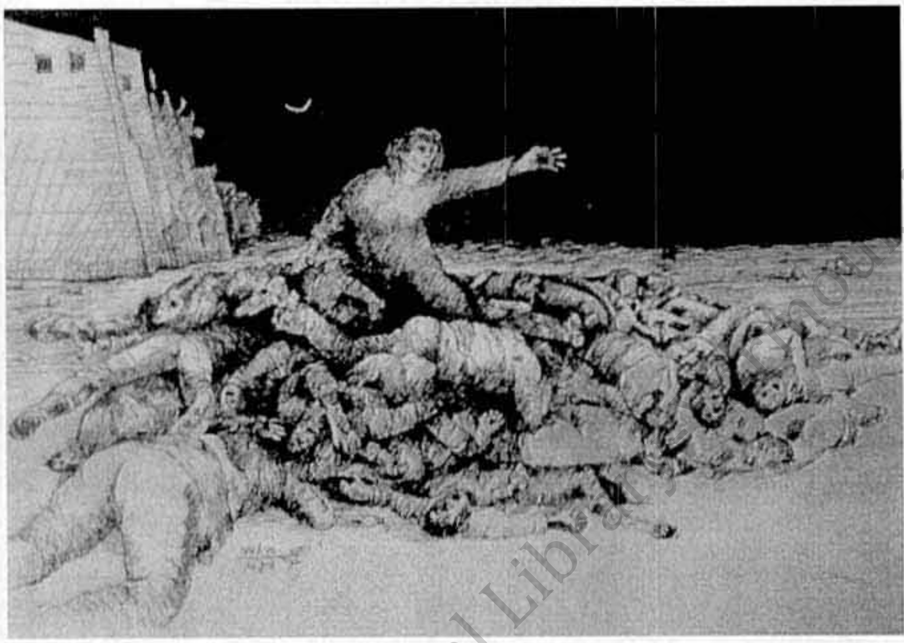
لوحة رقم (٣ و ٤) حبر على ورق، الحجم ٤٠X٣٠cm



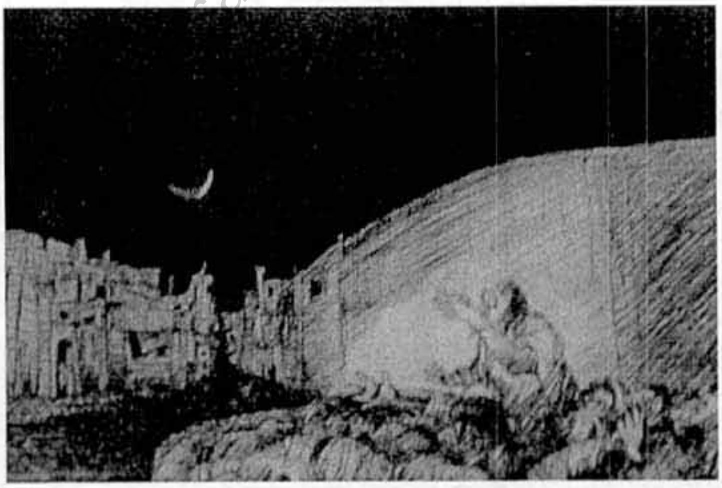
يظهر في هذين العملين في الجزء الخلفي كما عهدنا دائما خلفية سوداء داكنة وهلال صغير، ويوجد خليط من الشخوص

لوحة رقم (٣)

المترامية بين القتلى والجرحى ومستغيثين، هنالك من فارق الحياة وهنالك من أصيب وجرح وهناك من فقد أحد أطرافه، وأشلاء بشرية مجهولة المعالم، وجود عنصر المرأة وسط العمل في كلا اللوحتين؛أي متمركزاً فيه، لوحة رقم (٣)، لوحة رقم (٤).



لوحة رقم (٤)



تفصيل (أ) من لوحة رقم (٣)

وجاء العنصر الآدمي في هذا العمل متمثلا بالمرأة والتي تشغل المساحة الكبيرة في وسط الجدار المضاء بالشعاع المنبعث نحوها من الهلال المرسوم على يسار هذا العمل .فعين الناظر لهذا العمل تنجذب مباشرة لحركة المرأة،ثم يخطف النظر للأعلى قليلا لمشاهدة إلى ما تشير يد المرأة، الناجية من وسط الجموع المنكوبة الغارقة بالجراح، الدم يكسو الأرض من أبعد نقطة لأقرب نقطة. الجذع منحني للأمام، والأصابع متباعدة ممدودة بحركة توسلية تطلب العون من حولها.



تفصيل (أ) من لوحة رقم (٤)

وفي العمل الآخر لوحة (٤) تُرى مساحة الأسود المظلم ينُم عن الظلم القاهر ليس واقعا على الآدمي فحسب بل على جوّه وأرضه وفي خلفية اللوحة هناك بعض الحجارة المتناثرة وبقايا ركام أمام أشباه تلك البيوت، المرأة في الوسط تبدو فزِعة، حزينة ووحيدة تخرج من هذا الركام البشري، طريقة وقفتها وحركة يدها اليسرى ونظراتها المصوبة الى يسار اللوحة توحي بأن هناك أمل في المساعدة من البعيد فحركة الفم توحي بصرخاتها المستغيثة بمن يعجز عن تقديم العون. ويصور لنا الفنان عدنان يحيي اليد اليمنى وكأنها تمسك بجريح يوشك على مفارقة الحياة، محاولة منها باستنهاض من حولها ولفت أنظارهم إلى أنه مازال هناك ما يمكن إصلاحه.

لوحة رقم (٥) حبر على ورق، الحجم: ٤٠X٣٠cm



لوحة رقم (٥)

يمثل هذا العمل في الجزء الخلفي مشهد من زاوية غرفة فارغة تخلو من الأثاث، يوجد نافذة في الجانب الأيمن من الجزء الخلفي.

يوجد على الزاوية اليمنى دلو صغير على النافذة المفتوحة قليلا، الشخوص المترامية فوق بعضها كما في باقي الأعمال السابقة، بين قتيل وجريح، ولكن هنالك عنصر جديد في هذا العمل، وجود النافذة، هنا استبدل الفنان في هذا العمل الهلال الذي تكرر في باقي أعماله من هذه المرحلة بالنافذة. ونلحظ أيضا أن عملية القتل هنا نفذت داخل غرفة أو منزل.

وعندما سالتٌ الفنان عدنان يحيى عن تكرار الهلال وبشكل أفقي دائما وغياب اللون في هذه المرحلة قال "الهلال في جميع لوحات صبرا وشاتيلا هو فسحة الأمل والخلاص من الظلم أو بمعنى آخر الخلاص من الاستبداد والقهر والبحث عن الحياة". هذه اللوحات بالأبيض والأسود ترجمة حقيقية وتسجيلية ولكن بأسلوب فني تعبيري لمذبحة صبرا وشاتيلا.

ومن الملاحظ إن الفنان حرص على تغطية عيني الرجل ليضفي على هذا المشهد بعدا دراميا فهذا الشخص لا يملك القدرة ليُشيح بوجهه عن هذا المشهد الدامي، وغير قادر على تصديق ما تراه عيناه التي تشعر الناظر بأنها محدقة، من غير حركة، مما دفع هذا الشخص برفع يديه ووضعهما على وجهه بحركة سريعة من شدّة فظاعة هذا المشهد بعد أن فوجئ بقتل وتحطيم تلك الجموع من حوله وبين أصوات القذائف، ورائحة البارود والدمار وأصوات الأنفاس الأخيرة للجرحى.



تفصيل (أ) من لوحة رقم (٥)

لوحة رقم (٦-٧-٨-٩-١٠) حبر على ورق، الحجم ٤٠X٣٠cm

تصور هذه اللوحات الخمس مشاهد أخرى من مجموعة أعمال الفنان عدنان يحيى"صبرا وشاتيلا" كما اتضح سابقا الخلفية السوداء التي لا غنى عنها، وضوء الهلال الصغير، ضحايا المجزرة والعنصر الأدمي الناجي دائما أحب رسم الضحية فهو لم يشغل أي مساحة في جميع أعماله لرسم العدو أو أي رمز يدل على وجود مرتكبي المجزرة بل حرص دائما على رسم ساكني مخيمي "صبرا وشاتيلا" وإبراز الجو العام للمجزرة بكل أبعادها وظروفها النفسية الصعبة والمتأزمة، ومما يسترعي الاهتمام أيضا في هذه الأعمال حدة التباين في معالجته للأبيض والأسود.

فأعمال "صبرا وشاتيلا"بشكل عام تقدم صورة لِما كانت عليه لبنان والمخيمات الفلسطينية فيها من الظروف السياسية الاجتماعية والاقتصادية والنفسية،وجو الحرب والشتات في تلك الفترة.



لوحة رقم (٦)

والمتمعن في هذه الأعمال لابدّ وأن يستنتج أن هؤلاء الضحايا عاشوا تحت الظلم والقهر والعذاب غير المحتمل، فمعظم لوحاته تصور عالما من الانفعالات المختلفة.

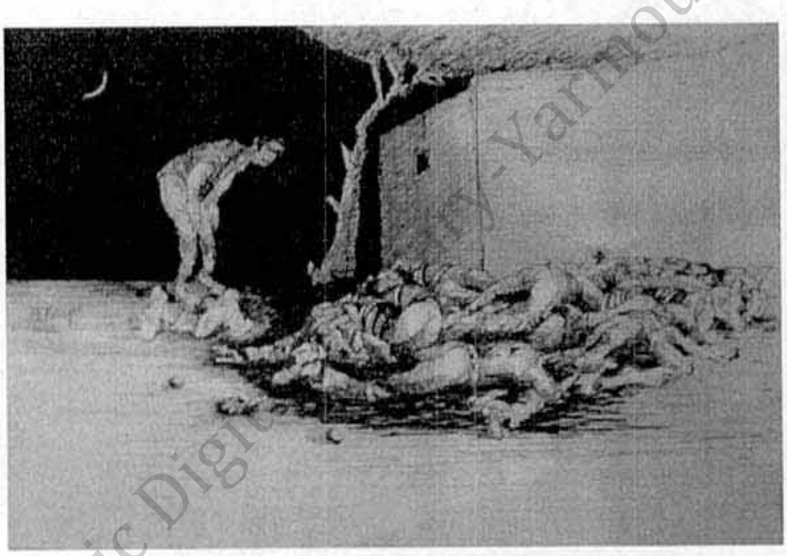
ودائما تظهر الأشخاص عنده بالقرب من بيوت وحجارة مهدمة أو شجرة أو نافذة، يمكن اعتبارها توثيقاً لطبيعة وأسلوب الحياة في مخيمات الفلسطينيين سواء داخل فلسطين أو في بلد اللجوء، لكنه أيضا ينطوي على دعوة ضمنية للناظر لكي يدخل أو يعيش في الحالة المزاجية والشعورية لينظر عن كثب عن وجع تلك الحادثة التي لن تنسى.



التفصيل (أ)من اللوحة رقم (٦)

يمثل هذا من الجانب الأيمن للعمل فتى يافعا بحركة انفعالية قوية، يشير بيده اليمنى إلى جهة اليسار من هذا العمل بشكل، وينظر لبقايا حطام جثث ذويه وأقاربه ومنازلهم وممتلكاتهم، وتكشف حركة الفتى عن الانفعال المفجع الذي يظهر في حركة الأطراف والرأس، ومن والواضح كما أشرنا آنفاً إن عدنان يحيى في هذا العمل يحاول توصيل ما هو أبعد من الواقع من خلال هذه الخطوط والحركات للشكل الآدمي وباقي الأعمال أيضا.

يقول عدنان يحيى"هذه اللوحة رسمتها أكثر من سبع مرات وهي من أصعب وأجمل لوحاتي وخاصة حركة البطل. إنها ملحمة في غاية الدراما الإنسانية جثث فوق بعضها البعض هي قبل كل شيء عمل فني يؤدي موقف فني جمالي فيه من المعرفة الفنية والمعرفة التي تؤدي إلى الوعي بالظلم، حاولت أن اعمل صدمة للمتلقي بهذا الكم الهائل من البشر إنها بشاعة الطغاة وشرور الحياة" وتقول الباحثة في هذا : بأن الهلال هنا وبكل أعمال الفنان عدنان يحيى الذي حاول أن يرمز به للأمل الضعيف، بأنه بالغ في صغر حجمه ولم يرسم له أي شعاع ليبعث منه الأمل، وهي بالفعل البشاعة الطغاة ولكنها ليست شرور الحياة، لان الشرور من الإنسان وليس من الحياة.



لوحة رقم (٧)

في لوحة رقم (٧-٨) نرى عنصراً جديداً وهو الشجرة، ويوجد في الزاوية اليمنى من العمل رقم (٧) بيتا تظلله شجرة. أما في منتصف العمل نرى شاباً منحنياً، بحالة صمت، وحركة حائرة تترك في نفس الناظر للعمل استفهامات عديدة حول الحالة المزاجية التي استحوذته، وربما من خلال التعبير عن حاجات نفسية ومغمورة في نفس صاحب هذا العمل إزاء كل ظلم واستبداد يواجه إنسانيتنا.

وهنا يقول الفنان"تقولين لي الهلال بشكل أفقي وليس عمودي لتعدد أشكال الأمل". وهنا تقول الباحثة بأنه الفنان لم يرسم الأمل في أعماله.

أما لوحة رقم (٨) الشجرة أكبر وأضخم ومليئة بالنتوءات، والأغصان جرداء، لا أوراق فيها، فالشجرة رمز للثبات والصمود كما يقول عدنان يحيى"الشجرة هي من باب الثبات في الحياة" ونرى في هذا العمل الدماء متدفقة بشكل أوسع وعلى مساحة اكبر، هنالك عنصر جديد لم نراه في باقي الأعمال وهو الجرافة المتمثلة في وسط الجزء الخلفي من العمل.

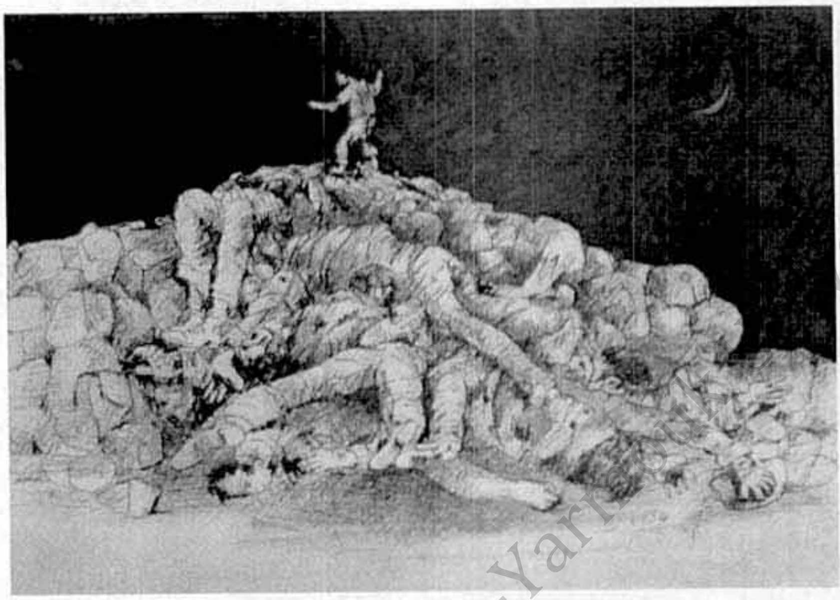


لوحة رقم (٨)

حرص عدنان يحيى على رسم الجرافة للتذكير بجريمة العدوان البشعة عندما قامت المليشيات بالتنكيل بالجثث ورميها على أعتاب البيوت بغية الترهيب بعد نهاية القصف، ومن ثم قاموا بجرف الجثث عن الأرض لطمس أي أثر على الجريمة يقول عدنان يحيى في هذا "الجرّافة في الخلف تعمل على طمس الجريمة".

لوحة رقم (٩) حبر على ورق، الحجم cm٣٠X٤٠

يخيم الصمت على الجو العام لهذا العمل، غضب مكبوت، ضوء الهلال شاحب، ركام كبير حجارة كثيرة متراكمة تحت الجثث، عشرات القتلى تأخذ المساحة الأكبر من اللوحة، فهذه اللوحة تصوير لعالم من القتل والدم والجور وتصوره الفنان في مخيمي"صبرا وشاتيلا".



للوحة رقم (٩)

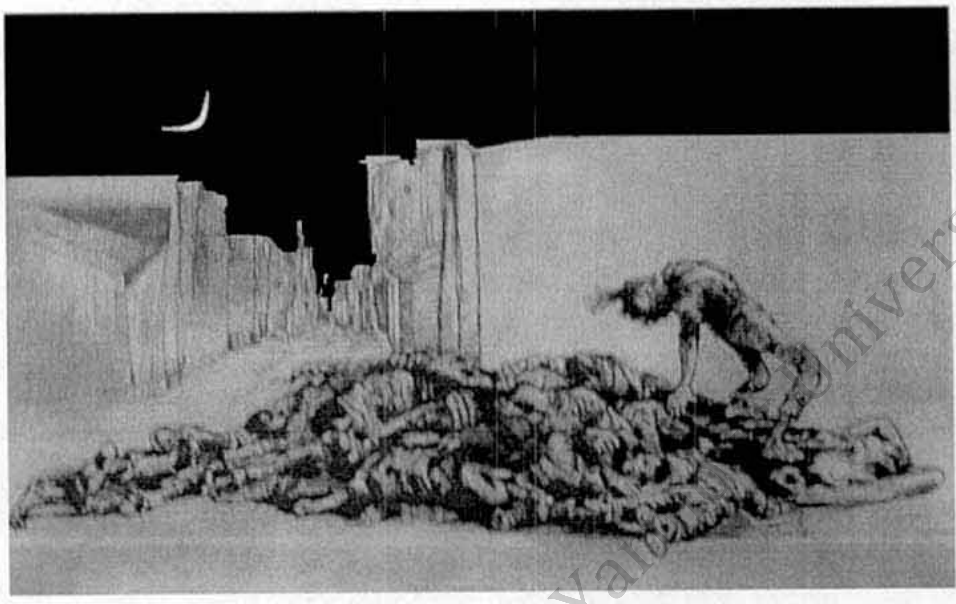
توزيع الأبيض والأسود والتحكم بدرجات الضوء، ركز الفنان على تجسيد الشخوص كما شاهدنا ذلك في جميع أعماله، وهي تمثل مشهد جديد لعدد كبير من الضحايا الأبرياء. نرى طفل منتصب في وسط العمل.

يتيح الجو العام نوعا من التأمل الصامت في حالة العزلة وقد عبر عدنان يحيى من خلاله عن شدة الحزن والبؤس، نراه واقفا بشكل غير ثابت، وهذا واضح في حركة القدمين الركب مثنية للأمام بهيئة تبدوا وكأنها ترتجف، رافعا يديه بشكل متكلف، وسط ظلام كبير، مرتديا ملابس ممزقة، حدة التباين والتفاصيل المؤلمة في العمل بشكل عام.

نفس العناصر المتكررة في باقي الأعمال فنرى شخصاً يدوس فوق الجُثث المتراصة فوق بعضها البعض، ويوحي بأنه الناجي الوحيد والهارب بنفسه.

لوحة رقم (١٠) حبر على ورق، الحجم ٤٠X٣٠cm

في هذه اللوحة يرسم الفنان عدد غير قليل من الضحايا ويخرج منها شخص واحد في يمين اللوحة، ويبدو لنا أنه الرجل الوحيد الناجي من هذه المذبحة.



لوحة رقم (١٠)

يبدو بهيئة غير مألوفة، حركة انفعالية تشنجية، فالناظر لهذا الرجل بهيئته ككل تجعله يقف محدقا في حركته التي تجعل منه نقطة ارتكاز هذا العمل، وكأن الفنان أراد بهذه الحركة القوية أن يبين لنا جسد الرجل قبل سقوطه بلحظات إثرَ إصابته برصاص العدو الغاشم، بُغية قتل الشاهد على الجريمة، ليلحق بهذا العدد من الضحايا؛ بأنه المشهد قبل الأخير لهذه المسرحية التي تعج بصرخات صامتة قاتلة أراد أن يستلّها من داخل أعماق المتفرج لهذا العمل. كون الفنان عدنان يحيى يقول في هذا الرجل"هم يحاولون قتل الشاهد على الجريمة".

المرحلة الثانية: الرمزية ١٩٩٠-٢٠٠٠

يمكننا القول إن أعمال عدنان يحيى رمزاً لتتبع وتوثيق القضية الفلسطينية، اتسمت أعماله بالمزج ما بين السريالية والرمزية في هذه المرحلة، وامتلأت بالمشاهد ذات القوة الانفعالية الكبيرة والمضامين الثورية الرافضة للظلم والاحتلال التي تصور علاقة الإنسان وكل ما حوله ببشاعة الحرب وقسوته.

فقد اقترن رسمه بموضوع الحرب سواء كانت عن القضية الفلسطينية أو عن قضايا لبنان والعراق وغيرها. لقد رسم عن يوميات القهر والظلم والمجازر والمذابح التي توضح تعاطفه تجاه القضايا العربية وعلى رأسها قضية شعب فلسطين واهتمامه الكبير بتوصيل رسالته.

استخدم عدنان يحيى في هذه المرحلة ألوان باهتة لا يرى فيها الناظر سوى الإحباط والألم، لكنها لا تخلو من الصفاء والضوء الحاد الباعث للأمل، مع غلبة الألوان الباردة غير المشبعة في أعماله لهذه المرحلة، وجاء تركيزه على الأشخاص كهوية متفردة كإنسان من حقه العيش بأمان واستقرار على أرضه ومع شعبه.

لوحة رقم (١) حبر على ورق، الحجم: ٤٠X٤٠ cm

يمثل هذا العمل عدد من الشخوص في وسط الجزء الأمامي بمساحة تأخذ أكثر من نصف حجم العمل كامل. أما الجزء الخلفي للعمل يمثل حائط لغرفة أو سجن تنعكس عليه إضاءة بمساحة كبيرة، أما الزاوية اليسرى من هذا الجزء يتجسد فيه باب مفتوح على مصراعيه.

يرسم الفنان مجموعة من الشخوص يرتدون ملابس ممزقة، فملامحهم ونظراتهم وحركات أجسادهم تختصر التأثير الانفعالي للمشهد، إذ يبدو الرجل في الوسط مفزوعا ومنهارا غير قادر على الوقوف أو الانتصاب،وعيناه تكاد تفرّ من وجهه، نظرات الرجال يبدو عليها اللهفة والدهشة والحرص لرؤية شيء ما أو لسماع خبر ما.

حركات الأيدي تضفي إحساس بعدم الراحة، وحالة نفسية غير طبيعية، الأصابع مفروشة. اختيار الفنان المنظور الهندسي في اللوحة، فالناظر يرى الوجوه من جميع الاتجاهات ويلتمس نوعيه الانفعالات الظاهرة على ملامح كل شخص بطريقة مباشرة وواضحة إزاء هذا الموقف. فالأسلوب الذي



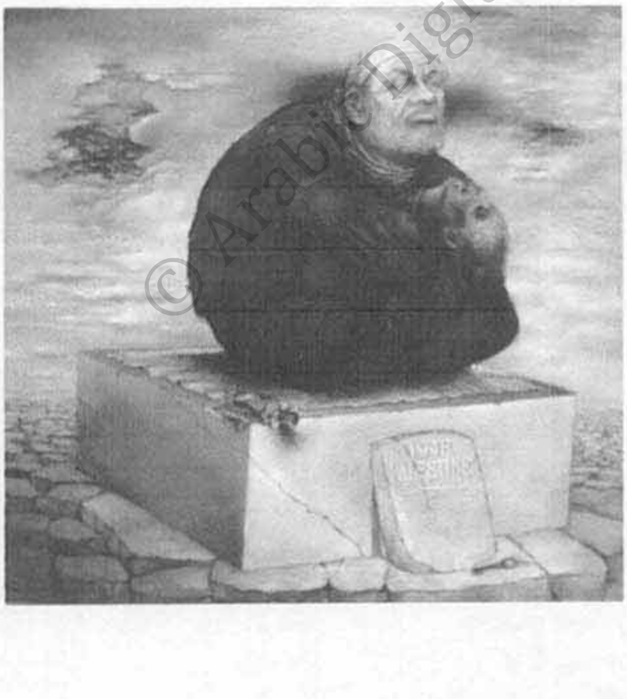
لوحة رقم (١)



تفصيل رقم (أ) من لوحة رقم (1)

تعامل به الفنان مع الضوء والظل يسترعي الانتباه. أيضا هناك الباب المفتوح على فسحة بيضاء وهنا دعوة ضمنية للرائي بوجود فسحة الأمل، وانعكاس الضوء الحاد المنبعث على الأرضية والجدران والأشخاص وملابسهم ووجوههم أيضا. يقول عدنان يحيى"هذه النماذج هي بحث عن المجاميع البشرية وهي تعبيرية تمثل حالة إنسانية في الخروج أو الدخول أو الابتعاد عن حدث معين وهي من ضمن مجموعة من خمسة عشرة قطعة ثلاث منها في المتحف الوطني الأردني.

لوحة رقم (2)، ألوان زيتية على قماش، الحجم: 2مX2م



تمثل هذه اللوحة قصة اللاجئين الفلسطينيين عام 1948م، رسمت على شكل تمثال نصفي لرجل مُسن متمركزا في وسط العمل من الجزء الأمامي، يرتدي قبعة صغيرة بيضاء، وثياب بألوان داكنة تفاصيلها غير واضحة، الوجه بلون أصفر شاحب يمتزج مع قليل من درجات الأخضر ،كفات اليدين يصورها الفنان عدنان يحيى بألوان داكنة معتمة، بحركات غامضة،

لوحة رقم (2)

يحتضن طفله الجريح، طريقة رسم الطفل تدل على الهلاك والتعب الشديد. يبدو الألم والبؤس على الوجه بشكل واضح، ويجلسان على قطعة قماش فوق حجر كبير، ونلحظ وجود وردة حمراء صغيرة إلى يمين الرجل على زاوية ذلك الحجر، محاطة بالحطّة الفلسطينية.

ويرتكز على الحجر الكبير قطعة رخامية، بشكل طولي مكتوب عليها تاريخ النكبة 1948م. يليها كلمة فلسطين باللغتين العربية والإنجليزية، يوجد على الأرض في الجزء الأيمن من مقدمة العمل مفتاح.

طبيعة المكان في هذه اللوحة، الأرضية المتكسرة لايوجد نهاية أو بداية لهذا على هذه الأرض، ومن الأشياء التي تلفت الانتباه في خلفية اللوحة التدرجات اللونية المتفاوتة، درجات الأخضر في السماء في الطرفين العلويين من اللوحة وفي الوسط أيضا، ثم تذوب تلك التدرجات مع الرماديات أسفل السماء لتتلاشى وتتحد مع لون الأرض المتمثلة على شكل حجارة كبيرة متراصة يتوسطها حجر هندسي ضخم مرتفع قليلا، وكأنه قبر دُفنت فيه القضية الفلسطينية، ويدل الحجر الرخامي وكأنه شاهدة القبر، مكتوب عليه بيانات المدفون.

وهنا رسالة ضمنية من هذا العمل، للناظر وللعالم أجمع بتلك المفردات البصرية التي لا تحتاج لترجمة. بانها احتفالية إسرائيلية بإعلان دولة إسرائيل ورفع العلم الإسرائيلي على أنقاض وقبور فلسطين والفلسطينيين، مراهنين على هؤلاء الناجين بجراحهم وأشلائهم سينسون أو يستسلمون أو ينخرطوا ويختلطوا بهم.

وهذا ما يُنفيه ويُثبت عكسه المفتاح الموجود في هذا العمل والمكرر أيضا في باقي الأعمال، وهو رمز العودة والحق، والكوفية هي أيضاً رمز للجهاد والمقاومة التي لا تنتهي، إلا برجوع الأرض إلى أصحابها.

وتوافق الباحثة رأي الفنان عدنان يحيى في تجسيده للبقعة اللونية المعتمة المتمثلة بشق في السماء عند سؤالها له عن مقصده في الجانب حيث قال "كما أن البقعة في السماء تُمثل بصيص من الأمل في العودة وهي في كل الأحوال قضية جمالية كُنت أود خلال رسمها أن أخلق حالة نفسية للمتلقي بجو درامي يُشعره بقسوة الحدث".

اللون الأصفر الممتزج مع الأبيض والأخضر على وجه الرجل الشاحب. يدل على لون الحرب ورائحة الموت والدمار، والكيفية التي يمسك بها الطفل وطريقة وضعيته وحركة الأصابع. أما الوردة المحاطة بالحطّة الفلسطينية كما هي في معظم لوحاته فهي تكريما لأرواح الشهداء ودلالة على رائحة دماء الشهداء الزكية التي تملأ المكان.

لوحة رقم (3)، "أخبار" ألوان زيتية على خشب، الحجم: cm40X40



لوحة رقم (3)

يتمثل في هذا العمل مساحة لونية من الأخضر البارد غير المشبع ودرجاته في الجزء الخلفي من اللوحة بضربات تعبيرية سريعة، وخطوط عريضة، وقد أشغل الفنان عدنان يحيى المساحة الوسطى من العمل بمجموعة من النساء.

المرأة في الجانب الأيسر من العمل بنفس ألوان الخلفية، حتى يتلاشي الأخضر ودرجاته ممتزجاً باللون الأصفر والأبيض في ثوب المرأة في الوسط. أما باقي النساء فقد جسدهن بألوان ذات الأصل المحايد ودرجاته، مع بقع صغيرة من الأبيض النقي، تتحد مع الشكل الأفقي المتمثل في أريكة للجلوس، يجلس عليها النساء الثلاث بحركة جامدة تتجلى في تصوير الفنان عدنان يحيى لشكل العيون المحدقة بالورقة أو الجريدة لسماع الخبر، وتقف طفلة صغيرة على الأرض في مقدمة العمل أمام النساء تمسك بيديها ورقة، تقرأ لهن منها الخبر.

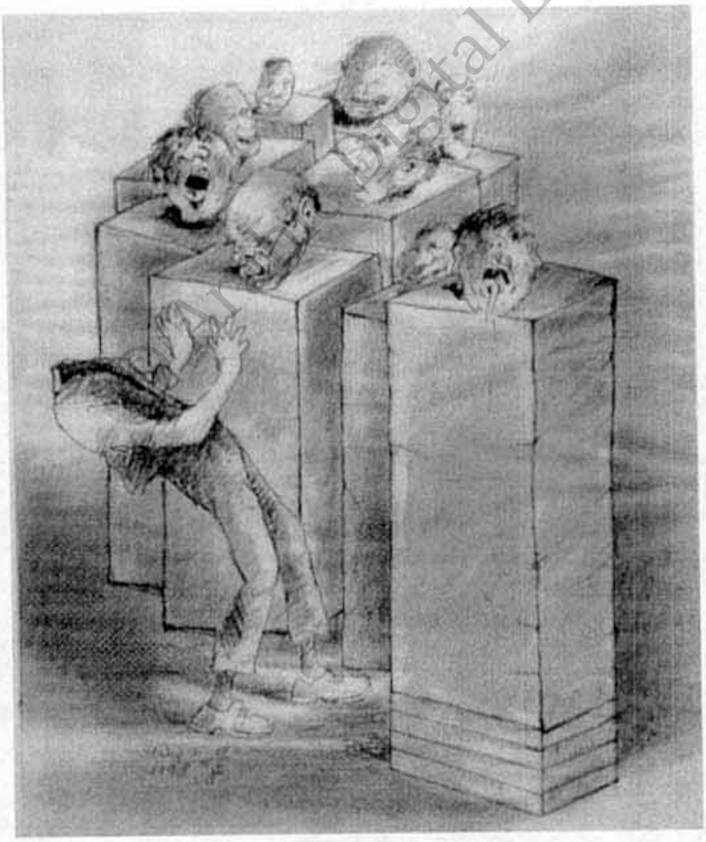
أما في الخلف فيوجد مجموعة أخرى من النساء يرفعن رؤوسهن للأعلى بحركات مفزوعة مجروحة،تعطي انطباعاً مأساوياً للحالة المزاجية التي تعتريهن، رفع الرأس للأعلى يُشي بتوسلاتهن ومناجاة الله لطلب المساعدة منه، وهن حافيات الأقدام.

يصور الفنان عدنان يحيى النساء بوضعية حذرة ومتأهبة لسماع خبر ما أو صدور قرار أو ما شابه ذلك، فكل واحدة منهن متسمرة في مكانها. اهتمام الفنان عدنان يحيى بملامح وجوه النساء وتعبيراتهن، الحضور الطاغي المتمثل في تصويره للنساء والطفلة في الوسط، يعطي السيادة لهذا العمل.

وعندما نتمعن في هذه اللوحة بجوها العام لابد وأن تستنتج إن هؤلاء النساء والطفلة الصغيرة يعشْن في عالم من الخوف والذعر بلا أمان ولا استقرار. يقول عدنان يحيى"هذه اللوحة تمثل فتاة صغيرة تقرأ للمجموعة خبرا مهما وهي لوحة معبرة سريعة".

لوحة رقم (٤)، حبر على ورق، الحجم: cm.٣٠X٣٠

يرسم الفنان مجموعة من مجسمات هندسية، طولية التكوين تأخذ الحيّز الأكبر من اللوحة، ويوجد على سطح هذه المجسمات وجوه آدمية بملامح وتعابير مختلفة. كما يقول عدنان يحيى"وجوه على قواعد بشكل درامي فيها مأساوية سوداوية كاريكاتورية تبحث في قضايا الفقر الذين يبحثون عن قبور".



لوحة رقم (٤)

ومما يجذب الانتباه في اللوحة حركة الشاب في الجزء الأيسر، وطريقة وقفته بأسلوب درامي، كاريكاتيري، بملابس تبدو باليه رثة. القدمين مثنيتان للأمام قليلاً، والجذع منحني للخلف، حركة الأيدي مع الأصابع المتباعدة عن بعضها، بخطوط دائرية، وكذلك التأكيد على الخطوط السوداء العريضة في ثنيات ملابس هذا الشاب والذي يصوره الفنان بدون رأس

البنطال قصير، والقميص أيضا، إذ تبدو هذه الملابس بحجم لا يناسب حجم الجسد. توزيع الضوء على أسطح الأشكال الهندسية وكذلك الرؤوس، منظر الأشكال الطولية بزواياها التي تبدو مُتشققة، متآكلة، الجو العام للعمل لا يخلو من الغرابة والخيال الذي يذكر بالطابع السريالي. الملامح البادية على وجوه هؤلاء الرؤوس لا تُسر لها العين، حيث تبعث البؤس والكآبة لما لهذه الملامح تأثير بليغ في النفس. وترى الباحثة أن هذه الرؤوس الموضوعة على أسطح تلك المجسمات الهندسية هُم مَنْ ينشغلون بقضايا الفقر والفقراء. إذ نرى في المُجسم على يمين العمل في الجزء الأمامي، الفم مفتوح بحركة تدل على الجشع والنهم، يظهر اللسان متدلياً منه بحجم مبالغ فيه واللعاب يسيل، مما يبعث في نفس الناظر انطباعا لحجم الجشع والطمع وحب المال واللُهاث ورائه.

أما الرأس على المُجسم في الوسط نراه مُنحنياً قليلاً للأسفل مُرتدياً نظارة دائرية الشكل، ترتكز على عظمة الأنف ومقدمة الرأس مدببة، خالية من الشعر، ينظر لذلك الشاب بعينين صغيرتين يُجسدهما الفنان كأنهما مجرد نُقطتان سوداوتان، وهي هنا صفات لشخص سطحي لا يرى أبعد من أنفه، ويليه مباشرة إلى اليسار في اللوحة رأس بملامح وتعابير تختلف بمضمونها عن ملامح الرأس الموضوع على المُجسم الأول في مقدمة اللوحة، وهنا تتجلى قدرة الفنان عدنان يحيى في معالجة الخطوط، بحركات قد تتشابه في الشكل إلا أنها مُختلفة تماماً في المضمون والانطباع.

ونرى ذلك من خلال فتحة الفم في كلا الشكلين، فالأول كانت صفاته الجشع والنهم، والفم المفتوح الذي يظهر منه الأسنان العلوية، وتبدو الشفة ببروز واضح، الأنف عريض والعينين صغيرتين يختصرهما الفنان بمجرد لون أسود، وهي صفات لا توحي للناظر بأي قيمة لهذا الرأس.

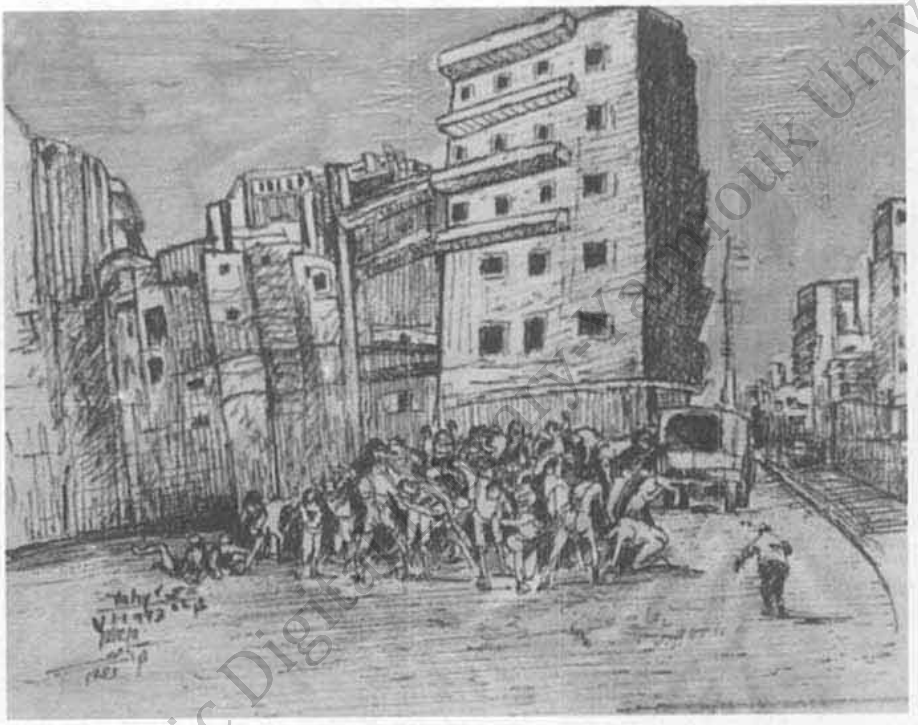
الرأس الموضوعة على المَجسم في وسط العمل ونراه أيضا أصلع، أما العينين فقد استبدل هنا الفنان النقطتين بقوسين صغيرين، وحاجبين عريضين. ينظر إلى الاتجاه المعاكس لجسم الفقر، وكأنه في عالم آخر لا يمت للفقر بصلة. حاله كحال جميع الرؤوس المتواجدة على هذه المُجسمات وكأنها أقنعة لشخص واحد.

لوحة رقم (٥)،حبر على ورق، الحجم: ٤٠X٤٠cm.

يمثل هذا العمل مجموعة من الأشخاص في وسط الجزء الأمامي من اللوحة، يقفون أمام بناية كبيرة، ينظرون باتجاه واحد، بحركات ووضعيات مختلفة ويبدو بأنهم بحالة نزاع وشجار. أما الجزء الخلفي من اللوحة يصور الفنان في الجزء العلوي سماء متمثلة بدرجات من الأزرق الفاتح مع الرمادي، ومجموعة من المباني قيد الإنشاء، وطرق تبدو غير مُعبدة، شكل التجمع وحركات الأرجل

تدل على التيه والتخبط وانعدام التوازن، كمن في الظلام، لا يعرف إلى أين يذهب وما هي وجهته وأي مصير ينتظره.

إذ يصور هذا العمل حال الفلسطينيين أثناء طردهم من لبنان قبل حدوث مجزرة"صبرا وشاتيلا"في عام 1982. يظهر ذلك جلياً من شكل المباني، وكأنه زلزال أو وباء اضطر السكان للنجاة بأرواحهم تاركين وراءهم كل شيء كما هو.



لوحة رقم (5)

يقول عدنان يحيى" تمثل هذه اللوحة خروج الفلسطينيين من لبنان عام 1982 واعتمدت فيها على المنظور الفني ضمن المجاميع البشرية في ظروف سيئة وكما تعرفين حدثت مجزرة صبرا وشاتيلا بعد الخروج الفلسطيني من لبنان وهذه اللوحة هي من الأعمال القليلة التي ما زلت احتفظ بها لأسباب كثيرة من ضمنها حبي لبيروت ".

المرحلة الثالثة: السريالية ٢٠٠٠-٢٠١١

من الواضح أن عدنان يحيى في مُعظم لوحاته لهذه المرحلة، استخدم ألوان صافية، نقية. كثرة استخدام الألوان غير مشبعة والباردة، كما تكرر أيضا وجود البقع البيضاء في تصويره للعناصر، وخاصة ملابس الأشخاص، وركز أيضا على تعبير الوجوه، والخطوط المرتسمة عليها، نظرات العيون، حركة الفم نجده يصرخ تارة، وتارة نصف مفتوح، وأخرى مطبوق بشدة، ومرة يُظهر الشَفة السفلى بارزة للإمام.

وشخصياته غالباً ما يصورها بحالات مُعتمة بالإحساس بالتشنج والحدة، شدة الانفعالات وحرقة الألم والحزن المكتوم. وغالباً ما نرى في هذه المرحلة تكرار اللون الأزرق الفاتح والغامق، الممتزج مع الأصفر والأخضر. كذلك كثرة استخدام بُقع من الأبيض مع الرماديات.

أ- اللوحات التصويرية

لوحة رقم (١)، ألوان زيتية على قماش، الحجم: ١٢٠X٢٨٥cm .

تنقسم هذه اللوحة في الجزء الخلفي في العمل إلى ثلاثة أقسام غير متساوية، القسم الصغير في أعلى اللوحة تمثل بسماء زرقاء ذات تدرجات متفاوتة وتمتزج في الزاوية اليمنى بقليل من اللون الفيروزي، ويوجد في اليسار هلال صغير متمثل بأبيض مُزرق باهت.

يوجد خط فاصل بين مساحة السماء والقسم الثاني من الخلفية أشبه ما يكون بغلاف مجلد، كتب الفنان عدنان يحيى على بدايته في الوسط تاريخ ١٩٤٨ وهو عام النكبة، ورسم الفنان فوق الرقم شعار السلطة الفلسطينية.

اختيار ألوان شاحبة باردة كناية عن مرور عشرات السنين على قصة اللاجئين الفلسطينيين ممتزجة على الرماديات لتتحد مع أرضية العمل في القسم الثالث من الخلفية. التي أشغلها الفنان عدنان يحيى بأرضية ذات حجارة صغيرة مرصوفة بشكل دائري حول القطعة الحجرية الأسطوانية، التي يخرج منها رجل عاري، مخترقا فوهة الأسطوانة، محاطا بحجارة صغيرة متكسرة.

يظهر الرجل بحركة انفعالية، إذ يبدو ذلك جليا في حركة الذراعين المبسوطتين بحالة تشنجية، وأصابع اليدين المفرودتين بشكل هستيري.



والرأس مرفوع للأعلى قليلاً، الملامح فزعة رافضة بشدة، فالعينين شاخصتان والفم مفتوح مستصرخ كل ما حوله، ويوجد شرخ بشكل مائل يبدأ من صدر الرجل من جهة اليمين وينتهي في الخاصرة. يتكئ على طرف الشكل الأسطواني من الجهة اليسرى إكليلاً من الورود المحاط بالكوفية الفلسطينية.

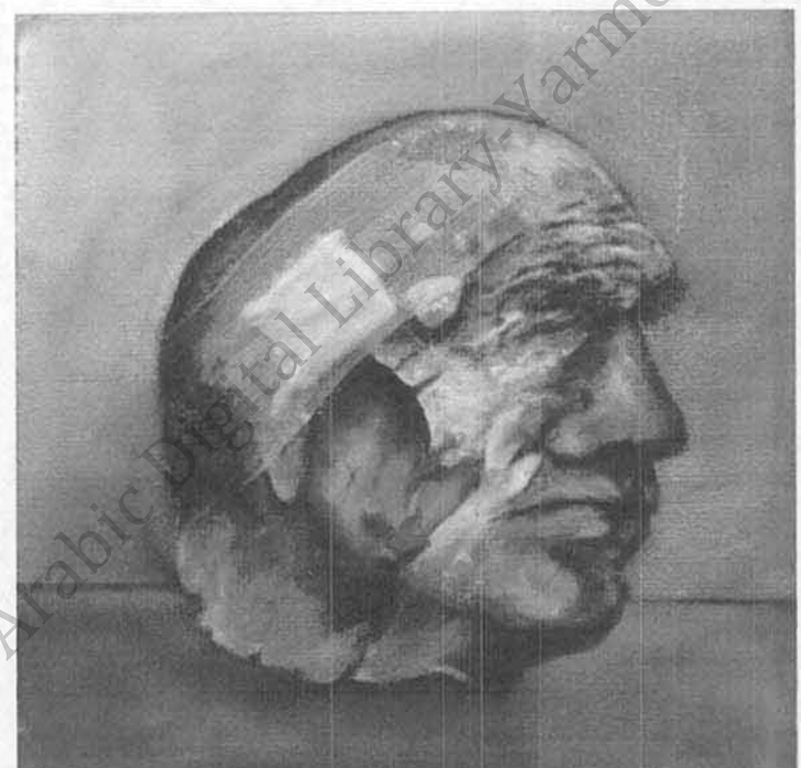
أما الجزء السفلي في مقدمة العمل يظهر حجارة بحجم كبير بأشكال هندسية ذات أسطح ملساء، ويظهر في الجانب الأيمن واحد من تلك الحجارة على هيئة كف بشرية، يظهر منها بوضوح الإبهام المتشبث بالحجر الذي يضم مفتاحاً في قلبه. مجسدا به القضية الفلسطينية التي تخرج من القطعة الحجرية وكأنها توحي ببئر قديم مهجور وأغلق بابه بكومة من الحجارة وغُطيت بعدد كبير من قطع القماش، وهنا رسالة رمزية من الفنان بالكشف عن محاولات يائسة لستر ما لا يمكن تغطيته أو تجاهله؛ كمن يظن أنه قادر على تغطية الشمس بكفيه.

لوحة رقم (1)

وهنا أستشهد بقول الفنان عدنان يحيى في هذه اللوحة "لوحة زيتية تتناول قضية اللاجئين الفلسطينيين عام 1948 يوجد بعض الرموز مثل اليد التي تقبض على المفتاح وإكليل الورد المحاط بالكوفية الفلسطينية والهدف من اللوحة تذكير الناس بحق العودة الى وطنهم بالإضافة إلى عمق المأساة الفلسطينية والتي تظهر إنسان يخرج من بين غطاء أراد الآخرون نسيان تلك القضية".

أما الشرح المتمثل في جسد الرجل كما ذكرنا آنفاً يذكرنا بالتقسيمات التي أحدثها الصهاينة في جسد الوطن الفلسطيني الواحد. وقد يتبادر للناظر صورة ذهنية عندما يرى الإكليل في هذا العمل، تُصور عُرسا زُفرت فيه فئات الأرواح بالأكاليل والغار، لتبدأ حياة جديدة، تدل عليها الكوفية التي هي رمزاً للكفاح وبذل الأرواح في سبيل الحرية والوطن. أما وجود المفتاح في قلب الحجر، فهنا دلالة على المشقة في العودة، ووعورة الطريق للوصول، ولكن فالنهاية سوف نطوي هذه الصفحة من الزمن ونصل.

لوحة رقم (2)، أكريليك على خشب، الحجم: cm40X40 .



لوحة رقم (2)

يمثل هذا العمل في الجزء الأمامي من اللوحة رأس لرجل بملامح ومشاعر مختلطة. أما الجزء الخلفي من العمل يقسم الفنان اللوحة لقسمين القسم العلوي أفرده الفنان بألوان باردة غير مشبعة مع قليل من الأحمر في الزاوية اليسرى للقسم العلوي، أما القسم الثاني، وهو الأرضية التي يرتكز عليها رأس لرجل، على شكل قطعة نحتية.

هيئة هذا الرأس تبدو مشوهة، مليئة بالجروح مغطاة بقطع من القطن والشاش، العينان غائرتان، مغمضتان بقوة. وكأنه لا يريد أن يرى شيء، الجبين مقطب، ينُم عن غضب وقهر شديد، مليء بالتجاعيد التي تتجلى بمعالجة الفنان عدنان يحيى في رسمه لتلك الخطوط الحادة القاسية بأسلوب تعبيري درامي، طريقة رسمه للأنف توحي بالاستغراب والاستهجان لِما يحدث. الشفتان مطبقتان بقوة كأنهما قطعة واحدة بحركة تنُم عن حشرجة الروح المُثقلة بالعبرات والمعاني التي لا تجد كلمات ولا أحرف للتعبير عنها أو حتى وصفها.

استخدام الفنان للبعد الثالث في تصويره للصدع الأيمن بالألوان الباردة والتدرجات الخافتة، هنا تظهر حدة التباين في استخدامه أيضا للألوان الحارة والقاتمة فيما تبقى من الوجه ليعطي انطباعاً في عين الناظر لهذه اللوحة يدل على الأرض التي سُلبت وهُجر أهلها. استبدلوا بالصهاينة الذين تم تجميعهم من شتى بقاع الأرض ليستوطنوا ارض فلسطين. الرأس مجرد من الشعر، كحال الأرض التي تجردت من شجرها وبشرها.

ويتبادر للذهن عند مشاهدة قطع الشاش والقطن الملتصق على الرأس بأن هناك شيء يمكن إصلاحه، فالجرح مهما كان عميقاً ومؤلماً لا بد له أن يبرئ. ويضيف الفنان عدنان يحيى بأن هذه"لوحة تعبيرية ابحث من خلال تضاريس الوجه عن القيم الفنية والمعايير التشكيلية من اجل الوصول إلى استفزاز المتلقي فهو من ضحايا الحروب العربية أو الإرهابية".

لوحة رقم (٣)، ألوان زيتية على جلد، الحجم: ١٠٠X١٢٠ cm.

يتمثل في هذا العمل غرفة تبدوا بمساحة صغيرة، ويوجد في الجانب الأيمن من الجزء الخلفي للعمل باب مفتوح، يرتسم عليه العلم الفلسطيني وخمس قلوب وكتب عليه فلسطين باللغتين العربية والإنجليزية، ونافذة صغيرة في الجانب الأيسر في الجزء الخلفي على حائط الغرفة، فُتح نصفها الأيمن وأغلق نصفها الأيسر، وينبعث منها إضاءة ساطعة تفترش على الحائط أسفل النافذة في وسط العمل.

يسيطر الأزرق على العمل ككل مع درجات متفاوتة منسجمة، متناغمة مع أرضية الغرفة الرمادية المخلوط مع قليل من الأزرق. اختيار ناجح للألوان.

تبدو ملامح الأولاد شاحبة مصفرة، هزيلة. الإرهاق والتعب يبدو واضحاً عليهم، وعيونهم ناعسة ذابلة، الأجساد نحيفة، الأيدي متسخة مصفرة سمراء.



لوحة رقم (3)

وفي الجزء الأمامي من هذا العمل يوجد طاولة دائرية على ظهرها علبة اسطوانية ينسكب منها الدهان على صفيحة معدنية مفروشة تحت الكرسي الذي يجلس عليه الطفل على أرض الغرفة، تحتها مجموعة من علب الدهان ذو اللون الأزرق، بجانب هذه العلب صحن صغير برتقالي اللون ممتلئ بالدهان الأزرق، ويخرج منه فرشاة دهان بيضاء صغيرة.

يحدق الطفلان على يسار العمل في علبة الدهان وهو ينسكب على الأرض بينما بدا إلى اليمين في الجزء الأمامي من هذا العمل طفل يجلس على الكرسي خشبي بثياب بالية ممزقة. في هذه اللوحة مشهد من يوميات المخيمات الفلسطينية، فقد أظهر لنا الفنان عدنان يحيى في هذا العمل ثلاثة أولاد من أطفال المخيم وهم منشغلون في محاولة منهم لطلاء البيت من علب الدهان التي حصلوا عليها من تبرعات الإتحاد الأوروبي. يبدو الطفل على اليمين وكأنه يشرب شيء ما.

على الرغم من الظروف القاسية التي يعيشونها أصحاب المخيمات، والثياب الممزقة، وشحوب الوجوه والهزل البادي على هيئة هؤلاء الأولاد إلا أنهم يسترقون لحظات من المرح واللعب التي هي في الأساس طبيعة وحق لكل أطفال العالم -إلا أطفال فلسطين- فيبدو جلياً في طريقة رسم الأيدي

الخشنة والمتسخة، وهذا يدل على قسوة الحياة التي يعيشونها في المخيمات بعد أن كان كل منهم يلهو ويلعب في بيته وأرضه، أصبح لزاماً عليه أن يعمل الكثير ليكسب قوت يومه.

يقول عدنان يحيى"لوحة تتحدث عن أولاد المخيم وهم يحاولون طلاء البيت من تبرعات الاتحاد الأوروبي الذين تبرعوا بها فكتب الأولاد على الجدران والأبواب كلمة فلسطين وحولها قلوب حب لفلسطين بالإضافة إلى العلم الفلسطيني".

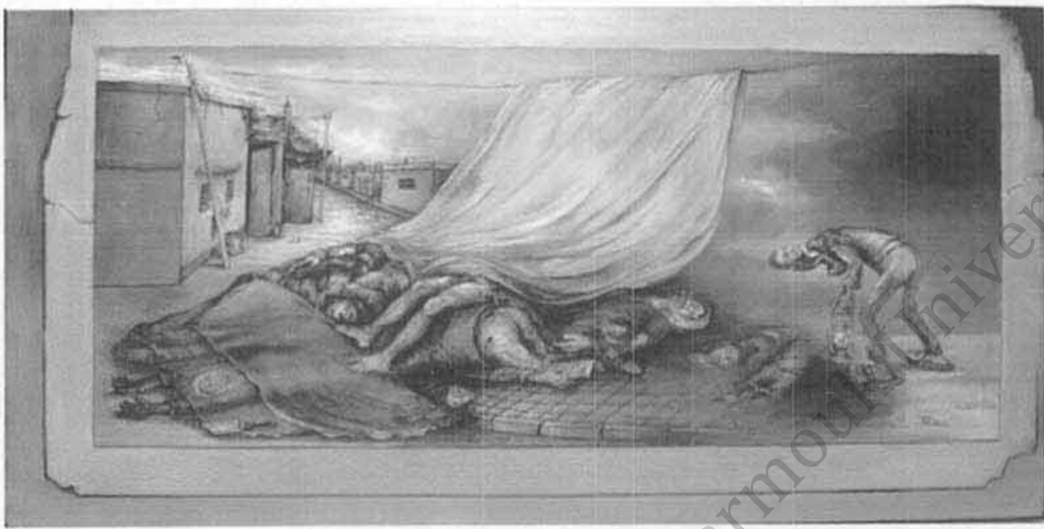
لوحة رقم (4)، "مخيم جنين"، ألوان زيتية على قماش، الحجم: cm100X110

يمثل هذا العمل بورتريه نصفي لرجل مُسن بوقفة تأملية توحي بالحيرة بعينين جامدتين،لا تنظران لأي شيء ملموس، مرتدي قبعة صغيرة، ومعطف ذو لون أخضر باهت ممزق مُغبّر يحتضن بين ذراعيه مجلد كبير الحجم وأوراقه ممزقة أيضاً، يمسك بكفيه حمامة مقتولة، والدم يتدفق من المجلد وعنق الحمامة، البؤس واضح في الملامح وإظهار التعب فيها وهذا واضح من خلال تعبيراته المؤثرة بقوة رسمه للخطوط وتأكيدها.



لوحة رقم (4)

لوحة رقم (5)، ألوان زيتية على خشب، الحجم: cm120X220.



لوحة رقم (5)

يمثل هذا العمل مجموعة كبيرة من الجثث المكدسة فوق بعضها البعض. تتوسطها من الجزء الأمامي منحدرة إلى اليسار تحت الرصيف في اللوحة. ويظهر في هذا الجانب غطاء كبير شفاف، ومفروش فوق الجثث والمفتاح في الجانب الأيسر. كما يوجد حبل طويل يمتد من يمين العمل إلى يساره، ينتشر عليه قطعة قماش كبيرة، منسدلة على جثث الضحايا في الوسط.

يظهر في أعلى زاوية اللوحة من اليمين بقع لونية صافية نقية بدرجاتها المتفاوتة التي تتلاشى في مساحة الأبيض في الوسط، وفي الجانب الأيسر في هذا الجزء الخلفي للعمل يصور الفنان طريق عميق، وعلى جانبيه عدد من البيوت المتمثلة بخطوط هندسية، أفقية ورأسية، كما يوجد أيضا إطار فيه كسور وشقوق، والزوايا متآكلة مفقودة.

وعلى الجانب الأيمن يوجد رجل منحني الجذع بهيئة الركوع في الصلاة، يحمل رأسه على كفه، وقطرات الدماء تسيل من عنقه، ويمسك في يده اليسرى مصباح. ويظهر أمام قدمي هذا الرجل على الأرض أشباه جثث على مستوى ذاك الرصيف، غير أن الشخصية الأكثر درامية في هذه اللوحة هي شخصية الشاب إلى اليمين، وفيما يثير الانتباه في مظهره، بشكل واضح هو أنه منحني الجذع بشكل كبير ملتقطا رأسه بيده اليمنى بحركة سريالية ساخرة. نلاحظ اهتمام الفنان بحركة هذا الشاب بخلق جو درامي للمشهد، محاولة منه للتقريب من جو المجزرة، فهذا العمل يمثل مجزرة "صبرا وشاتيلا".

لقد تمكن الفنان من تصوير العينين جاحظتين، يرسمهما ببؤبؤين واسعين وكأنها تدعوان الناظر للولوج إلى روح هذا الرجل والتفكر في عالمه الداخلي.

ربما بقي وحيداً في هذا الجو الخانق. على هذه الأرض المقفرة الموحشة، يحدق في الفراغ إلى الأمام وكأنه يود إخبار الناظر لهذا العمل بما حدث، لكنه غير قادر على الكلام، وتبدو في عينيه نظرات مؤلمة بقسوة ذلك الحدث وفظاعته. غير قادر على فعل شيء، وغير قادر على مساعدة من حوله، أو حتى انتزاع نفسه من هذا الدمار والبؤس، كمن علق في الرمال المتحركة، كلما حاول الخروج شدّته للأسفل. فمن الواضح إن الرجل مجرد من أي إحساس بالحركة، أو الفعل وحتى التفكير؛ الأمر الذي يوحي بأن المفر من هذا الواقع مستحيل، ولا يبدو في هذا العمل ما يشير إلى ما يمكن أن يقدم له العون، سوى الله تعالى. ويبدو وجه الرجل شاحباً مصفرة، وشفتاه جافتين، بارزتين، وشعره أبيض، وكأن الفنان أراد بهذه التعبيرات والألوان إيصال مشهد درامي للناظر، يصف فيه ومجزرة"مخيم جينين".

وتكبير حجم هذا المجلد الذي كُتب عليه مخيم جينين وكلمة فلسطين بالعربية والإنجليزية، محاولة ضمنية من الفنان لتجسيم حجم هذه الجريمة. فهذه الأوراق المكدسة تحمل في طياتها قصص وروايات عن شهيد وقتيل وجريح من أبناء هذا الشعب، فهي وثيقة إدانة، تدين العدو الغاصب وكل من يغض الطرف عنهم بحجة السلام الذي هو في الحقيقة جسداً بلا روح، وهنا يتجلى في رسم الحمامة المقتولة في هذا العمل.

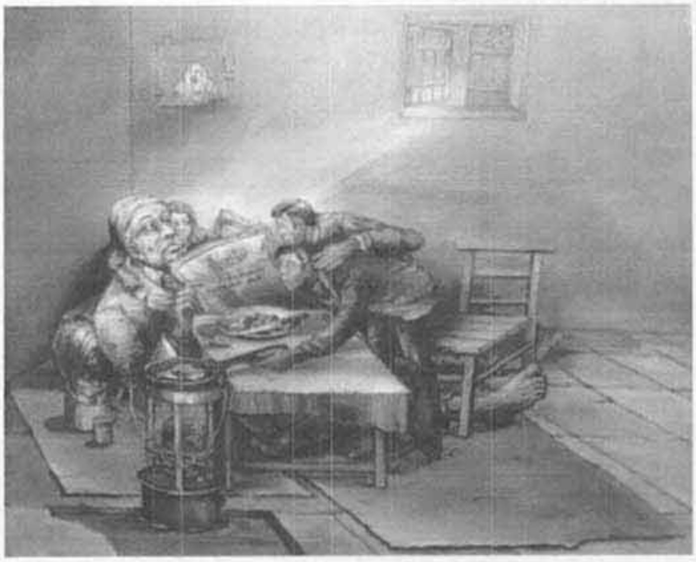
يقول عدنان يحيى عن هذه الأوراق"تتحدث هذه اللوحة عن مذبحة مخيم جنين والشيخ يحمل أوراق الإدانة بالإضافة إلى رمز السلام الحمامة المقتولة وهي لوحة تعبيرية رمزية اعتمدت فيها على قوة ملامح الوجه للتعبير عن حجم المأساة". وتلك هي الحالة المزاجية للأشخاص الذين يتجسدون في أعمال عدنان يحي، وربما أراد من وراء صورة هذا الرجل وحيداً، تارة مع كتاب، وتارة مع طفل جريح، وأخرى وسط كومة من الحجارة، أو أي عنصر أخر؛ أن يكون رمزاً لجو الحرب وما يترتب عليها من مآسي وقتل وتشرد.

والاهتمام واضح بحركة الأطراف للجثث الملقاة على الأرض، أما حركة الرجل الذي يحمله على كفه بأسلوبية تضمنه نوعا من الحركة الدرامية، فهو مرتكز على رأس أصابع اليد، وفيه انحناءة خفيفة للأسفل، تعطي انطباع للناظر بأن يمد يده ويمسك بهذا الرأس، الذي يوشك أن يسقط.

فبهذا العمل يتجلى أسلوب الفنان برسم تلك الحركات لمشاهد لحظية بانفعالات درامية سريعة. فهذا الرجل يبدو وكأنه الشخصية المركزية في هذا العمل. كذلك الشخوص المتمثلة على سطح الرصيف أمام قدميه، تبدو وكأنها قطع فسيفساء كست أرضية الرصيف. يقول عدنان يحيى"لوحة عن مذبحة صبرا وشاتيلا فيها عناصر متعددة وهي من أجمل الأعمال الفنية التي رسمت عن صبرا وشاتيلا بالنسبة لي قطعة القماش العلوية محاولة تغطية جثث الشهداء وهي حركة سريالية بالإضافة إلى الشخص الذي يحمل رأسه على كفه وهي حركة تعبيرية كما انه يحمل مصباح ضوء يبحث عن الحقيقة.الأجواء بشكل عام درامية من اجل تثبيت ضخامة المجزرة، كما يوجد في اللوحة عدة عناصر تساعد على فهم اللوحة".

لوحة رقم (6)، ألوان زيتية على قماش، الحجم: cm120X100

يمثل هذا العمل مقطع من غرفة تبدو بمظهر بائس، في إحدى المخيمات الفلسطينية. يوجد في الجزء الخلفي من الجانب الأيمن لهذا العمل نافذة صغيرة في حائط الغرفة، بابها الأيسر مفتوح قليلاً، راح الضوء يتسرب إلى حائط الغرفة بمساحة كبيرة تاركاً وهجاً على وجه الرجل وشعره الأبيض،



لوحة رقم (6)

وقبعته، وجزءً من كتفه، وكذلك على وجوه الأولاد حول الرجل، من النافذة التي تطل على فضاء أزرق ممتزج بقليل من الأبيض، ينتهي بالشعاع الأبيض المصفر، المنعكس على الأشخاص.

ويوجد إلى الجانب الأيسر من الجزء الخلفي للعمل صورة ورقية صغيرة للشيخ أحمد ياسين مُثبتة على حائط الغرفة بشريط لاصق، إذ تصور هذه اللوحة رجل مُسن يجلس مع ثلاثة أولاد حول طاولة خشبية، مستطيلة الشكل، يبدو الرجل متكئ على وسادة، وقدماه ممددتان، تخرجان من تحت الطاولة الصغيرة والكرسي الخشبي أمامها، يرتدي قبعة بيضاء صغيرة، ومعطف بلون أبيض مصفر، باهت، يبدوا منهمكاً بقراءة خبر ما، يوجد على يمينه إبريق شاي، وكأس زجاجية على الأرض.

يقول عدنان يحيى "في هذه اللوحة خبر مقتل الشيخ احمد ياسين في جريدة الدستور الأردنية هي لوحة واقعية تعبيرية تتحدث عن أجواء المخيم، أجمل شيء في اللوحة عنصر الحركة وعنصر التكوين بالإضافة إلى اللون والتعبير، والعمل من مقتنيات متحف نعيم فرحات".

نرى مدفئة حمراء، مشتعلة في مقدمة العمل. وما يثير الاهتمام حركة عنصر الحركة، وأسلوبية التكوين فيها، فهو العنصر الطاغي والاهم، في هذه اللوحة. فالناظر لحركات هؤلاء الشخوص، يجد نفسه متنقلاً في نظراته مع عناصر العمل ومترقبا لانفعالات الشخوص، فهذا المشهد يمثل خبر مقتل أحمد ياسين في جريدة الدستور الأردنية، حركات تعبيرية إيقاعية جميلة.

الطفل على اليسار يضع رأسه على كتف الرجل ويده اليمنى على كتفه الأيمن، حركة تعبيرية تنُم عن الصفات الحسنة، إذ تُشي تلك الوضعية بالقرب والمحبة للأب أو الجد الحنون.

أما الطفل المحدق بالجريدة ويده تمسك بيد المقلاة الموضوعة على المدفئة، فهذه الحركة لا تخلو من الجو الدرامي ببساطتها وعفويتها. الولد الثالث يبدو أكبرهم سناً، يتكئ على ظهر أخيه مُحدقاً هو أيضاً بالجريدة.

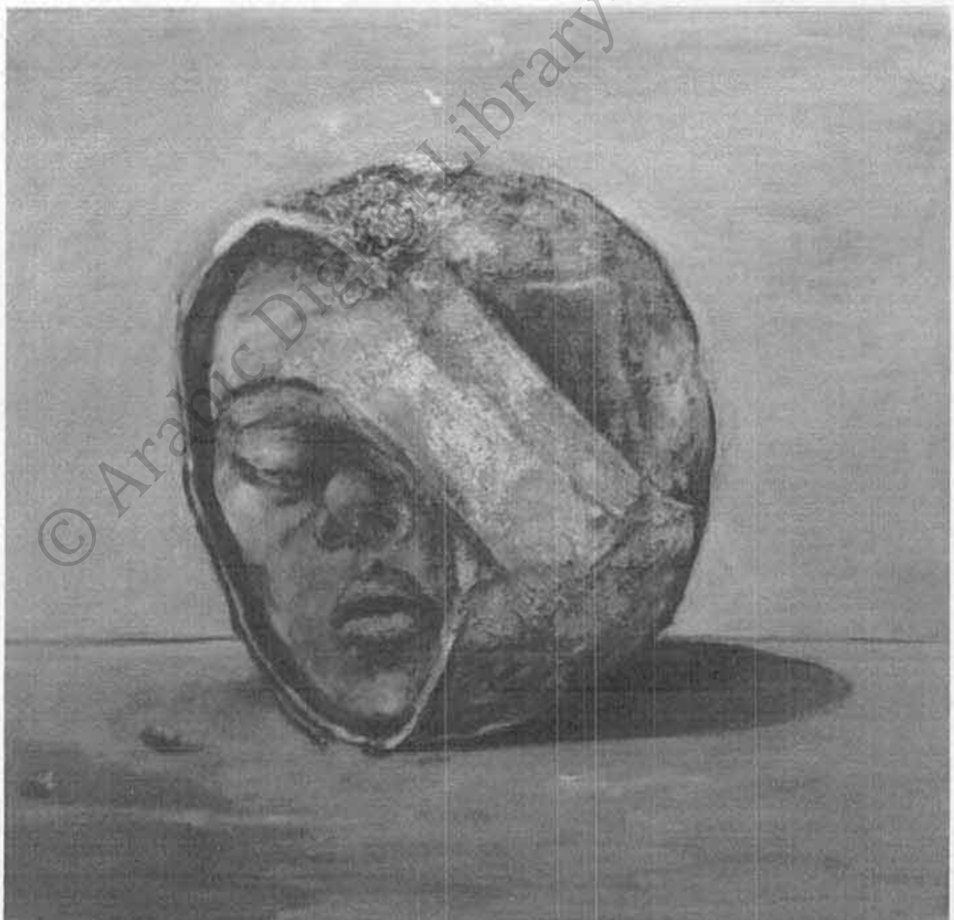
فبتلك الوضعيات والحركات استطاع عدنان يحيى أن يصور للناظر المشاهد اليومية البسيطة على سجيتها، بأسلوب تعبيري مَرح، رغم المظهر البائس البادي على المكان وأرضية الغرفة، التي تبدو غير مفروشة وغير مستوية، يظهر ذلك في البقعة التي توضع عليها المدفئة. وتوحي أيضاً هذه الوجوه بتعبيرها وتركيزها على الحيز والحركة السريعة، بأهمية ذاك الحيز وصاحبه.

لوحة رقم (7)، ألوان أكريليك على خشب، الحجم:cm40x40.

يمثل هذا العمل في الجزء الأمامي من اللوحة رأس لامرأة، بملامح وتعابير ملفتة للنظر. أما الجزء الخلفي في العمل فقد قسمه الفنان إلى قسمين، يفصل بينهما خط عرضي، وقد تم استخدام الألوان ذو الأصل المحايد في العمل كامل.

جاء القسم العلوي بدرجات أفتح، حيث استخدم فيها الأبيض بشكل اكبر. أما الجزء السفلي في الخلفية نجد فيه درجات داكنة باستخدام الأسود مع درجات قاتمة. كما يوجد حجرين صغيرين على مساحة قريبة من بعضهما في زاوية الأرضية في الجزء الأيسر من العمل.

يرتكز في وسط الخلفية رأس المرأة، على شكل قطعة نحتية، هنالك شيء يغلف كامل الرأس عدى الوجه، مع شريط عريض، ملصق على العين اليسرى . أما العين اليمنى مُغمضة بهدوء، بوقار وجمالية الشهيد النائم بارتياح، فتحتا الأنف ظاهرتان، والأنف بارز، عريض، بشكل كروي. الفم نصف مفتوح، يجذب العين للتأمل العميق ويجبره على الوقوف ملياً لسماع شيء ما.



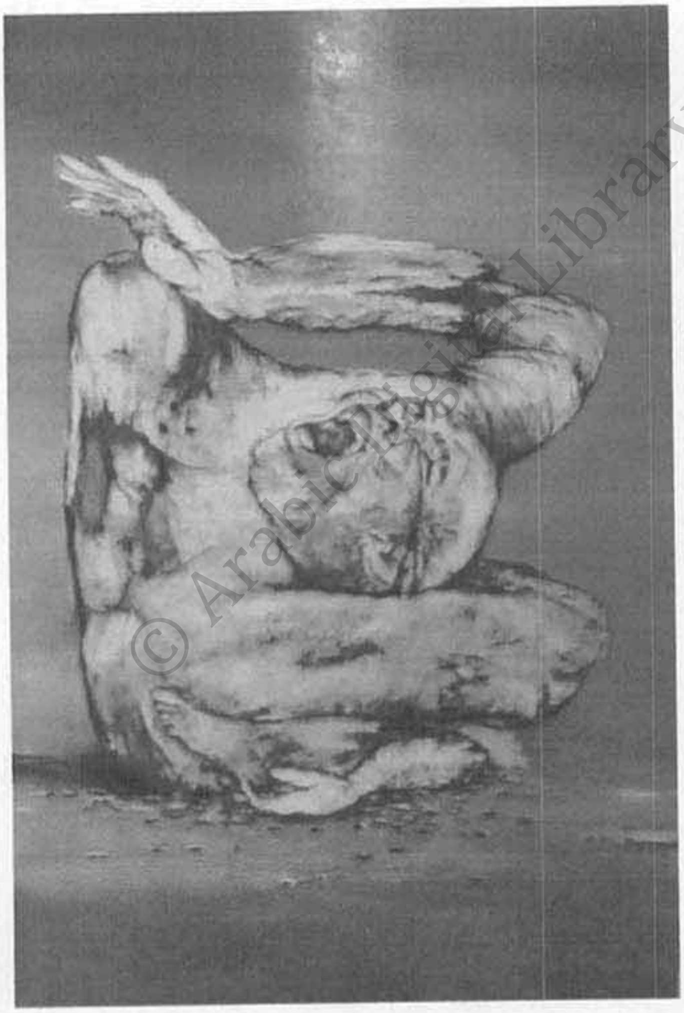
لوحة رقم (7)

الرأس مليء بالخفايا التي تتجلى في جمالية التكوين والملامح المعُبرة عن كثرة الأحزان، وفيض الأرواح التي أزهقت والجروح، وشلالات دمع ودماء وأوجاع لن تنضب. هذا ما جسدته ريشة الفنان بكساء الرأس بغطاء سميك، فوقه أشرطة لاصقة، كناية عن الجرح الذي لا يندمل. كما قال عدنان يحيى"هذه اللوحة هي بورتريه فيه آثار الجرح الذي لا يندمل ".

لوحة رقم (8)، ألوان زيتية على خشب، الحجم: cm100x120

يمثل هذا العمل في الجزء الأمامي حُطام لجسد آدمي تراكمت أعضاؤه فوق بعضها البعض. كأن هذا الجسد نصب تذكاري يرتكز على بقعة من الأرض، وحوله بقايا صغيرة من هذا الجسد المبعثر حركة تحرض الأيدي، الأرجل، الرأس، الملامح، النسب الخطوط والألوان المستخدمة بتعابيرها المستفزة، انفعالات وأحاسيس دفينة في النفس.

فقد استخدم الفنان عدنان يحيى الألوان الأرضية، الترابية في تصوير هذا الجسد. أما في الجزء الخلفي تم استخدام مساحات من الأزرق المشبع في أعلى العمل مع تدرجاته إلى الوسط. يوجد في أرضية العمل بقايا فُتات صغيرة جداً من بقايا هذا الجسد. ويبدأ ركام الجسد باليد اليسرى بحجم صغير، فوقها القدم اليسرى أيضاً، ويرتكز فوقها الساق المثنية للخلف. هيئة الرأس يبدو مقطوعاً عن الجسد ليوضع فوق الركام البشري، ليُعرف بهوية صاحب هذا الجسد المحطم.

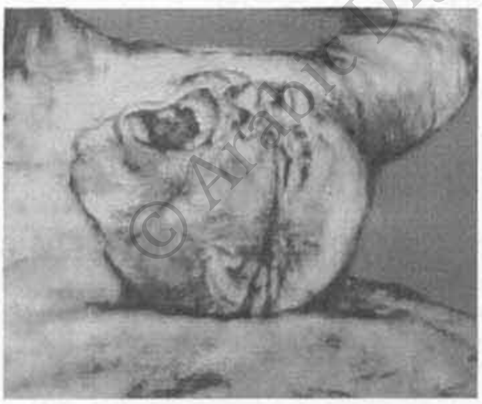


لوحة رقم (8)

إذ يبدو في الجانب الأيسر للشكل الآدمي مساحة مليئة بالنتوءات والحفر، بأسلوب انفعالي درامي، قد تحتار فيه العين، وتشمئز منه القلوب، وتقشعر له الأبدان، لكنها لا تخلو من جمالية التكوين، والأسلوب المعبر عن روح المأساة وبشاعة ما ارتكبه العدو، بحق الإنسان والإنسانية.

يقول عدنان يحيى "هذه اللوحة عن حقوق الإنسان. ابحث في هذا العمل عن طريقة في تكوين الشكل الإنساني بهدف إيجاد مسائل ومعادلات تشكيلية جديدة". وأعلى هذا الحطام يصور الفنان اليد اليسرى بحجم أكبير وبتفاصيل أوضح من اليد اليمنى أسفل الحطام. حيث يرتكز باطن الكف على الجانب الأيسر من الحطام، بحركة تعبيرية جمالية. العينان مُغمضتان بحركة انفعالية شديدة، فتحة الفم المفتوح، تظهر منه الأسنان، بحركة توحي للناظر بأن طرفيه تكاد تتمزق، من شدة الرفض والانفعال، والخط العريض الواصل بين العين من جهة اليسار إلى الأذن، توحي بآثار الدمار والحطام، ومن ناحية أخرى يوحي هذا الخط، بأنه بداية تكسر الرأس من شدة الصراخ الهستيري المؤلم.

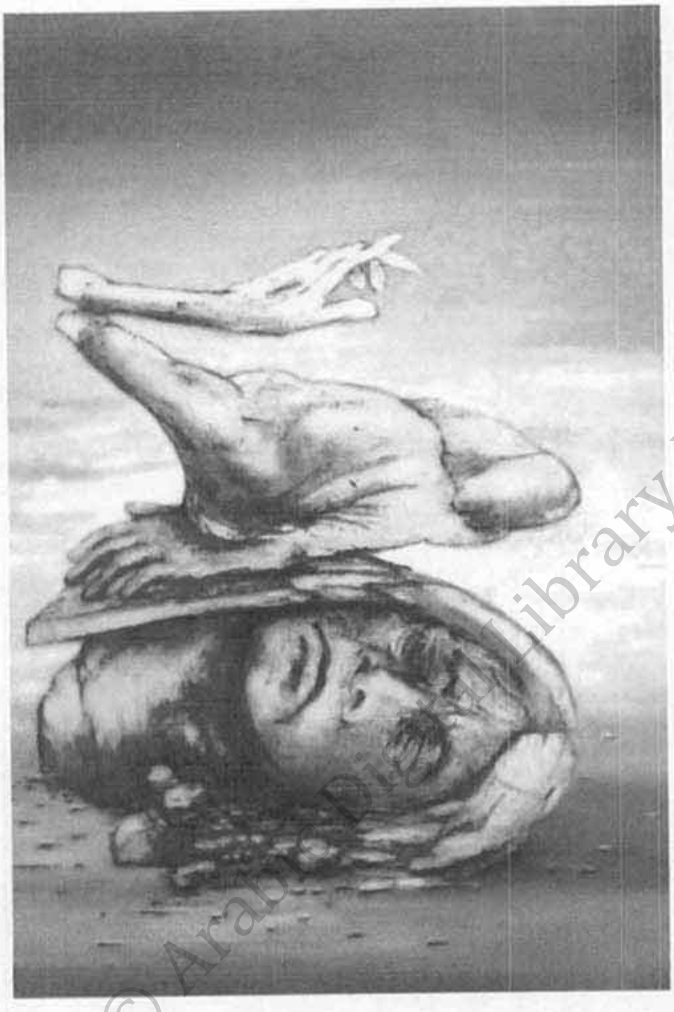
قد يقف الناظر وقفة تأملية في ثنايا هذا الحطام المليء بانفعالات وصرخات رافضة من جهة، ومن جهة أخرى يبعد نظره عن هذا المنظر المعبر عن قلب الحدث لما له من وقع بليغ في نفس الناظر، وكأن هؤلاء الضحايا غدت كالدمى التي تتفكك بأيدي العدو، ليعيد تركيبها من جديد كما يشاء.



تفصيل (أ) من لوحة رقم (8)

لوحة رقم (9)، ألوان أكريليك على خشب، الحجم: cm120x100

يمثّل هذا العمل في الجزء الأمامي حُطام لجسد آدمي تراكمت أعضاؤه فوق بعضها البعض. صُور هذا الجسد على شكل قطعة نحتية، ترتكز على بقعة من الأرض، وحولها بقايا صغيرة من هذا الجسد المبعثر.



ونرى في هذا العمل تشابه في عناصر وبناء ومضمون العمل السابق رقم (8)، غير أن الاختلاف بين العملين يكمن في حركة الملامح والوجه، كذلك اختلاف الجنس البشري إذ يبدو هذا الحطام البشري، لجسد امرأة، فهذا واضح من تكوين الرأس والشعر والملامح أيضا، كذلك تكوين كفيّ الأيدي.

استخدم الفنان الألوان الترابية الممتزجة مع الأبيض في تصويره للجسد، أما الجزء الخلفي من العمل، تمثّل في اللون الأزرق الغير مشبع في الزاوية اليمنى أعلى العمل، وفي الزاوية المقابلة تم استخدام الأخضر الزيتي المائل للأصفر، لتمتد وتتحد ألوان

لوحة رقم (9)

الزاويتين في الوسط، ثم تتلاشى مع مساحات من الأبيض المُزرق في وسط الجزء الخلفي للعمل. ثم يظهر الأبيض النقي، كشعاع ساطع، من جهة اليمين في وسط العمل، يشغل المساحة بين الرأس والجزء العلوي من الحُطام البشري ليتلاشى من جديد مع الجزء السفلي في أرضية العمل.

يظهر الرأس والعنق على الأرض محاطاً ببقايا فتات الجسد، وجزء من الشعر والرأس، وفوقها اليد اليمنى، ومع كتلة من الجسد غير واضحة التفاصيل، ويليها اليد اليسرى، شكل الكف مع حركة الأصابع، ونحول الذراع، رسم الملامح، تعبير النظرات.

غير إن ما يمكن الوقوف عنه والتوغل فيه، إنما هو حركة الأصابع في اليد اليسرى تعطي انطباعا للناظر بأنها تشير لشيء ما، ربما يكون لمرتكب الجريمة، لطفل جريح أو ما شابه ذلك، ومن جهة أخرى تُظهر هذه الحركة إشارة للحفاظ على ما تبقى من هذه الأرض المباركة، وعدم التخلي عنها، وأيضا حركة الإبهام تذكر بنطق الشهادتين. تعبير الوجه يوحي بصمت قاتل، إذ تكمن قوة التعبير في تأكيد الخطوط بين الحاجبين، والجبين المقطب، والعينين المطبقتين من شدة الكمَد، ونزول الشفتين للأسفل. وهنا تتجلى قدرة الفنان عدنان يحيى في تصوير شدة الانفعالات والانطباعات على وجوه مئات الضحايا، والقتل الجماعي للفلسطينيين كما يقول الفنان"الموت المجاني الذي تعرض له الفلسطيني في أصقاع الأرض"، وما تعرضوا له في أصقاع الأرض، بأكثر من معالجة



تفصيل رقم (أ) من لوحة رقم (9)



تفصيل رقم (ب) من لوحة رقم (8)

في اختلاف الملامح. سواء كانت صارخة غاضبة، صامتة، حزينة. يظهر ذلك بوضوح في العمل رقم (8) ورقم (9).

لوحة رقم (10)، ألوان زيتية على خشب، الحجم: cm90X100



يمثل هذا العمل مجموعة كبيرة من عشرات المتظاهرين، توجهوا بحركاتهم، وأيديهم، ونظراتهم إلى اليسار في هذه اللوحة. يقفون على أرضية تبدو جافة، قاحلة لا شيء فيها. ملامح الشخوص غير واضحة تتمثل جميعها بلون واحد، كأنها جزء من الخلفية،

لوحة رقم (10)

تتميز عن بعضها بتلك الخطوط العريضة السوداء، التي تفصل كل شخص عن الآخر.

غلب استخدام الألوان الأرضية الترابية في هذا العمل. الجزء العلوي في اللوحة تتداخل فيه تدرجات لونية شاحبة، مع ضربات صغيرة مضاءة من الأبيض في الوسط، يتمثل ذلك في سماء هذا المشهد الملحمي.

يجسد الفنان عدنان يحيى الشهيد بحجم كل الجموع، المحمول على رؤوسهم، يرتدي قميصاً مليئاً بثقوب دائرية صغيرة. وهنا بيان ضمني من الفنان على أثر رصاص العدو الصهيوني في أجساد الشهداء، كذلك المبالغة في تكبير حجم الشهيد المحمول في هذه اللوحة من جهة، كناية عن مئات الشهداء الذين ضحوا بأرواحهم في سبيل الوطن. من جهة أخرى هو كناية عن قيمة ومكانه الشهيد في الدنيا والآخرة. يقف على جثة الشهيد طائر متوسط الحجم، يصوره الفنان بنفس ألوان الخلفية، وترك الرأس والعنق بالأبيض، مؤكداً على الخطوط السوداء بوضوح للهيكل الخارجي للطائر. الجناحين مفروشان على وسعهما، والمنقار مفتوح، يبدو هذا الطائر بحركة ترقب وترصّد لمعرفة القاتل. يقول عدنان:"الشهيد بحجم مجموع الناس (مسألة فكرية) والطير يبحث مع الناس عن القاتل. هذا العمل من مقتنيات سعاد حوراني".

ب – أعمال ثلاثية المقاطع

تتكون أشكال هذه المجموعة من مجسمات هندسية، ظهر في هذه الأعمال نفس البناء الخارجي لكامل الأعمال، حيث استُخدم في الجزء السفلي لهذه الأعمال، مجسم هندسي بشكل طولي. بنفس الحجم بارتفاع 1مxcm30، ويظهر في الجزء السفلي في هذه المجموعة بكل عمل أن الفنان يخرج رقعة مكتوب عليها اسم المجزرة وتاريخها ولكلمة فلسطين باللغة الإنجليزية، وتكون إما منشورة على قضيب أفقي أو تخرج من شرخ بوسط المجسم.

أما الجزء العلوي في جميع المجسمات، مثله الفنان بجرة دائرية، مع اختلاف بسيط بشكل الجرة، والعناصر المرسومة على هذه المجسمات، التي ترتكز جميعها على قواعد رخامية.



شكل رقم (1)

شكل رقم (1)، عنوان العمل: غزة، المادة المستخدمة،طينة محروقة، ألوان زيتية، الحجم: الجزء السفلي للعمل: 1مxcm30، أما الجزء العلوي: cm30x50.

ويبدو لنا من الجزء العلوي جرة دائرية بعنق رفيع، قصير، يليه فوّهة تظهر بشكل منفرج، أوسع بقليل من العنق. فيها ثقوب بأحجام متفاوتة، يتكون من جزأين، يرتكز على قاعدة مربعة.

يتمثّل الجزء الأول بمجسم طولي التكوين، ويظهر الجزء الثاني الذي يرتكز على قاعدة مربعة أيضاً، بسمك قليل، ينتصب عليها جرة كروية بعنق رفيع، قصير، يليه فوّهة تظهر بشكل منفرج، أوسع بقليل من العنق.

يظهر في ثلثي الجزء الأول من الأسفل مساحة لونية من الأخضر المصفر الممتزج بقليل من الأبيض، أما الثلث في الأعلى يوجد حمامة بيضاء

، تقف خلف قضبان، تحت القضبان يجسد الفنان قطعة من الطوب، بأسفلها قضيب رفيع نشرت عليه رقعة، كتب عليها كلمة غزة، بالعربية، وتحتها كلمة فلسطين بالانجليزي، ويليها 2008؛ وهو التاريخ الذي يمثل ذكرى محرقة غزة، التي ارتكبها العدو الإسرائيلي.



شكل رقم (2)، عنوان العمل: جينين، المادة المستخدمة، طينة محروقة مع مادة أوبكسي *، الحجم: الجزء السفلي للعمل: 1مcm30x، أما الجزء العلوي: cm40x46.

يظهر في وسط الجزء الأول، ثقب يخرج منه رقعة مكتوب عليها كلمة جينين باللغة العربية، تحتها كلمة فلسطين بالانجليزية، يليها 2002؛ وهو تاريخ مجزرة جينين التي ارتكبها العدو الإسرائيلي.

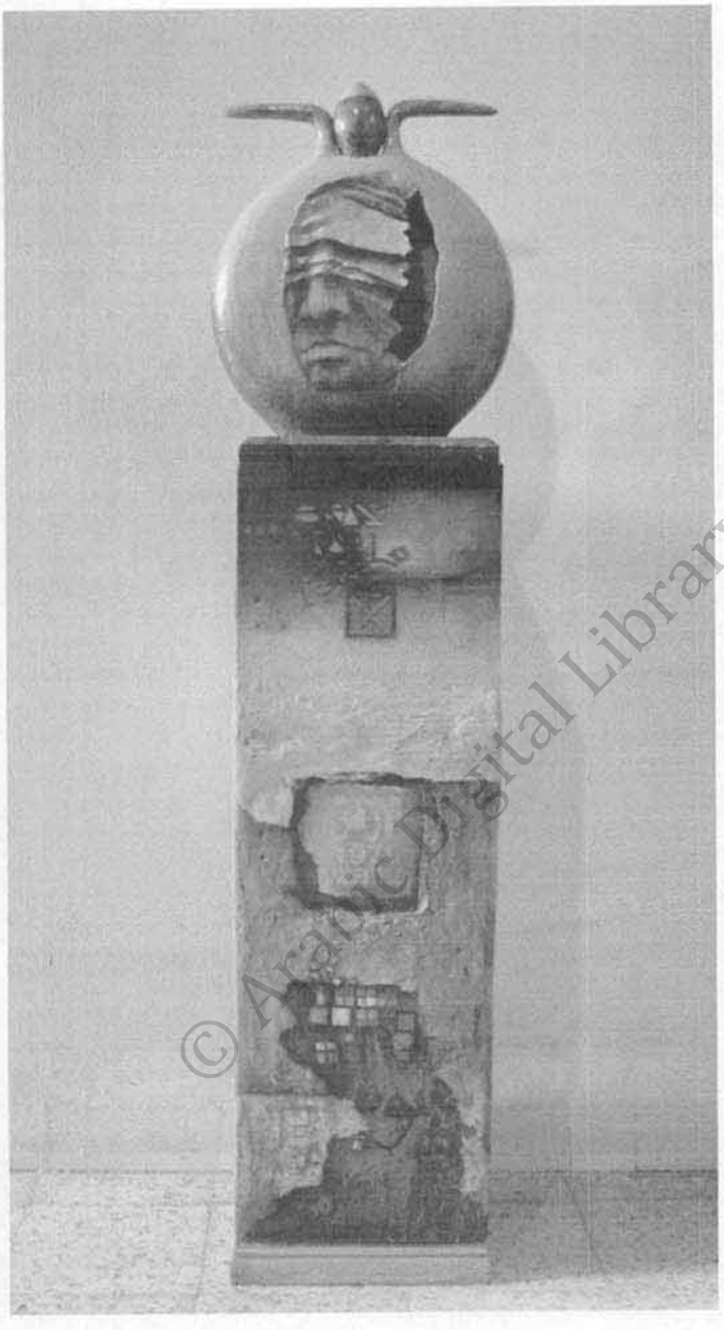
ويبدو لنا في الثلث العلوي من هذا الجزء ثلاث درجات من الطوب، فوقها كومة من الحجارة بأحجام متفاوتة، أما اللون الأخضر في الأعلى، يظهر معتم داكن، وفي الوسط ظهر أشكال هندسية صغيرة بشكل زخرفي.

يظهر في الجزء الأعلى جرة دائرية أيضاً أقفلت بكتلة بيضوية، مكرراً كلمة جينين في هذا الجزء أيضاً بشكل نحت بارز، ويلتصق بالفوهة من جهة اليسار يد الجرة بحجم صغير.

شكل رقم (2)

مادة الايبوكسى هي عبارة عن مادة كيميائية شبه أسمنتية لزجه تكون أقوى من الأسمنت العادي. *

شكل رقم (3)، عنوان العمل: يوم الأرض، المادة المستخدمة طينة محروقة مع مادة الاوبكسي، الحجم: الجزء السفلي للعمل: 1مxcm30، أما الجزء العلوي: 50x30cm.



شكل رقم (3)

يظهر في وسط هذا الجزء السفلي ثقب على شكل مربع مفرغ، يخرج منه مستطيل بزوايا متآكلة، مكتوب عليها كلمة الأرض، وتحتها تاريخ 1976، وفي الأعلى مساحة بيضاء فوق المربع لتتلاشى مع بداية اللون الداكن في الربع الأول من هذا الجزء. ويظهر في الوسط زخارف هندسية صغيرة، يليها مربع صغير جداً مؤطر بخط عريض وفي داخله إشارة X.

أما الثلث الأخير من الجزء السفلي، فيظهر لنا وكأن الفنان أراد أن يمثل به منطقة دمار مهدمة.

أما الجرة في الجزء العلوي تظهر بشكل مشابه للجرة في شكل رقم (2)، إذ تغطى الفوهة بكتلة بيضوية التكوين، ونرى كذلك ثقب بيضوي بشكل طولي، يخرج منه وجه آدمي مُهشم، يظهر منه الفم والأنف، والعينان مغطاة بطيات من القماش،الشفتان مطبقتان بقوة كما عهدنا في باقي أعمال الفنان، إذ تنم هذه الحركة عن شدة الكمَد الذي بداخل هذه الوجوه

شكل رقم (4)، عنوان العمل: القدس، المادة المستخدمة، طينة محروقة وخشب مع ألوان زيتية، الحجم: الجزء السفلي للعمل: 1مxcm30، أما الجزء العلوي: cm40x46.

يظهر أيضا في هذا المجسم في وسط الجزء السفلي فراغ على شكل مستطيل، يظهر منه مستطيل أصغر بقليل، مكتوب عليه كلمة القدس، ويليها 1967. وهو تاريخ النكبة الثانية، احتلال القدس.

أما الجرة في الجزء العلوي دائرية، بعنق رفيع، يليه فوّهة تظهر بشكل منفرج، أوسع من العنق كما في الشكل رقم (1).
مكتوب عليها كلمة القدس عربية.



شكل رقم (4)

شكل رقم (5)، عنوان العمل: حقوق الإنسان، المادة المستخدمة، أوبكس و مادة لاصقة على خشب، الحجم: الجزء السفلي للعمل: cm30xم1، أما الجزء العلوي: cm30X cm33.



نرى في هذا الشكل اختلاف في الجزء العلوي منه، هنا استبدل الفنان الجرة الكروية، برأس ادمي مع كفة اليد اليسرى، الرأس مرفوع للأعلى بحركة درامية انفعالية، توحي بالرفض القاطع، حركة الفم مفتوح تظهر منه الأسنان، يوجد شريط يغطي العينين، وشريط أخر على الفم،غير أن الناظر لهذه الحركة، يتصور في ذهنه بأن الفم كان مغلق، والشريط فوقه، وهذا الرأس ظل يقاوم ويصرخ، حتى انفتحت شفتاه وظل الشريط في الوسط. وبهذا التعبير عن الألم والعذاب يقدم الفنان حقوق الإنسان العربي.

أما الجزء السفلي فهو عبارة عن مجسم طولي يخلو مما شاهدناه في

شكل رقم (5)

الأشكال السابقة، حيث استبدل الفنان التي وجدت بالأشكال الأخرى بخطوط أفقية عريضة ونقوش كتابية في أسفل الجزء.

الفصل الرابع
نتائج الدراسة

نتائج الدراسة

كان الهدف الرئيسي في هذه الدراسة هو دراسة أثر القضية الفلسطينية في تطور الأسلوب في تجربة الفنان عدنان يحيى والتعرف على المراحل الفنية في ظل الظروف السياسية والاجتماعية التي مر بها الفنان، والكشف عن قدرته في التعبير عن الفكرة في أعماله الفنية، وكذلك كشف خصوصية الأسلوب والتعرف على العناصر المستخدمة في أعمال الفنان عدنان يحيى.

استطاعت الدراسة الوصول إلى الاستنتاجات التالية:

- تمكن عدنان يحيى من توثيق يوميات الحروب والمجازر المتتالية، وبيان الاعتزاز بالوطن"فلسطين"رغم القهر والانتهاك ستبقى جذوره راسخة في ذهن كل فلسطيني سواء كان على ارض فلسطين أو خارجها.

- استطاع عدنان يحيى أن يصور لنا من خلال مراحله الفنية مصداقية الحدث، من خلال وضعيات الضحايا المترامية على الأرض وفوق الدمار، وهذا يوضح لنا أنه دائما منشغل بالقضايا الإنسانية" لبنان، العراق، أفريقيا. وكان التركيز لديه على الطاغية والطغاة" وعلى رأسها الحلم الفلسطيني والوجع والهم الفلسطيني الذي لابد له أن يبرأ.

- كان للتهجير والحرب والموت الجماعي والمذابح المستمرة أن تعصف ذهن الفنان، وتصقل ذاكرته، ليعكس للعالم بلغته البصرية، مستعينا بالحبر الأسود والكرتون، بشاعة الاحتلال وما يترتب عليه من مشاكل جمّة. بأسلوب واقعي تعبيري.
- كل ما ذكر آنفا يبين لنا أن عدنان يحيى فنان ملتزم بكل ما يحيط بالإنسان من قضايا ومشاكل وانتهاكات وظلم الإنسان. استنكر الظلم والقتل الجماعي والمجاني ونادى بالحرية، الرافضة للظلم والطغيان، استطاع الكشف عن قضية مهمة وهوية أصيلة واضحة.
- لقد استطاع عدنان يحيى أن يُعبّر عن الحدث بعين الفنان المتمكن، ومن ثم يوصل فكرته وأحاسيسه إلى الورق.

- أن الشخوص والوجوه المصورة في لوحات الفنان عدنان يحيى، لا تميل إلى الطابع العربي، وترى الباحثة من خلال مقابلاتها وأسئلتها الكثيرة للفنان أن ذلك جاء انعكاساً لتأثره وقراءته لروايات الكاتب الروسي ديستوسفكي وأن لوحاته المصورة ذات بعد سريالي، وأن حركات الشخوص المتمثلة في لوحاته شبيهة بلوحات فرانسيسكو دي غويا

التوصيات

- تشجيع الدراسات التي تتحدث عن أعمال فنانين عرب حملوا على عاتقهم توثيق القضايا الإنسانية والتحولات الطارئة عليها. فلم تأخذ هذه التحولات حقها من الأبحاث والدراسات وبخاصة العربية منها.

- العمل على إجراء دراسات للتمييز ولبيان الفنانين اللذين يتخذون القضايا الإنسانية كوسيلة لإشهار ذاتهم ونشر أعمالهم من الفنانين الذين يتخذون أعمالهم وفنهم كوسيلة لنشر هذه القضايا والدفاع عنها. ؟

- تزويد المكتبات المحلية بمراجع ومصادر ذات قيمة ومحتوى أكبر مما هو موجود حالياً.

- ضرورة إلمام الفنان بما يدور حوله من قضايا الإنسان والإنسانية، وان يكون لديه فلسفة فكرية نابعة من قراءاته لما يراه ويطلع عليه من ظلم وقهر وسلب للإنسانية حتى يعبر عن المجتمع والإنسان وقضاياه.
- على الفنان أن يجعل من نفسه مرجعا بأفكاره التي يعكس فيها الإلهام والعبقرية والخيال والحلم ومنبعا وجدانيا من أعماق النفس، لا أن يجعل من أعماله مجرد إطار يشغل حيز على الجدار، وهذا يذكرنا بلوحة (الجورنيكا) لـ بيكاسو والتي أصبحت بمثابة رمزا عالميا لتصوير وتجسيد أهوال الحروب، والتي كان مصدره فيها صور منشورة في صحف معاصرة لعام ١٩٣٧ تماماً كمصدر الفنان عدنان يحيى الذي اعتمد على ما ينشر في وسائل الإعلام المعاصرة لتلك الأحداث. وفيها يوضح بيكاسو مدى تفاعله مع الظروف السياسية، فلم يظهر فيها تخصيصا للعدوان الواقع على شمال اسبانيا من قبل الألمان على الرغم من أن لوحته هذه أراد التعبير بها عن ذلك العدوان. كما كانت أفكار الفنان ديلاكروا كمرجع من مراجع (سيجموند فرويد) في مؤلفاته عن التحليل النفسي.

ملحق (١): النكبة

١- عود الند، المجلة الثقافية، العدد ٤٠: تشرين الأول/١٠/أوكتوبر ٢٠٠٩، عدلي الهوّاري
اقتباس من رسالة ماجستير بعنوان اتجاهات اللاجئين الفلسطينيين في محافظات غزة نحو حق العودة: دراسة ميدانية. قدمت في جامعة القدس المفتوحة،الباحثة: زينب عودة.

ترتبط مشكلة اللاجئين الفلسطينيين بالنكبة التي حلت بفلسطين عام ١٩٤٨، وأسفرت عن قيام دولة إسرائيل، واقتلاع الفلسطينيين من مدنهم وقراهم وأراضيهم، وأعمال القتل وارتكاب المجازر. وقد أدت النكبة أيضا إلى لجوء مئات الألوف من الفلسطينيين إلى مناطق أخرى من فلسطين (الضفة الغربية وقطاع غزة)، وإلى الدول العربية المجاورة. ومنذ ذلك الحين تحتل مسألة اللاجئين الفلسطينيين محوراً أساسياً في القضية الفلسطينية بأكملها، إذ يمثل اللاجئون الفلسطينيون ثلثي الشعب الفلسطيني البالغ عدده نحو تسعة مليون نسمة، وهذه أكبر نسبة من اللاجئين بين أي شعب في العالم وعملت إسرائيل على فرض وتعزيز وجودها على الأرض الفلسطينية من خلال جلب اليهود من شتى بقاع العالم وضعهم في فلسطين.

٢- جريدة حق العودة - العدد ٢٣ ,الوكسة.. ما بعد النكبة والنكسة. عبد الفتاح القلقيلي

النكبة في اللغة هي المصيبة إذا كانت قوية وشاملة، لأنها اسم مرة من نَكَبَ؛ ونقول نكب الإناءَ إذا أراقَ ما فيه.

صور من النكبة



صورة أرشيفية لتهجير الفلسطينيين بعد النكبة من جريدة الشعب



صورة أرشيفية من فلسطين في الذاكرة



صورة أرشيفية لمحاربين قدامى وهم يدافعون عن ثرى فلسطين،من جريدة اليوم السعودية



صورة من مجلة المرابط الراصد

ملحق (٢): النكسة (هزيمة حزيران)

ملخص عن هذه الحرب: كتاب عمون| وكالة عمون الإخبارية

حرب حزيران أو حرب الأيام الستة أو الساعات الستة وكلها كلمات لمعنى واحد وهو نكسة حزيران الأليمة عام ١٩٦٧ م، واحتلال ما تبقى من فلسطين التاريخية إضافة لسيناء المصرية والجولان السورية ، ولقد كانت تلك الحرب الخاطفة المؤلمة ضربة موجعة للعرب ومشروعهم القومي الوحدوي الذي قاده الزعيم جمال عبد الناصر، وعدوان حزيران الذي نشرت حوله الكثير من الأبحاث والدراسات والتي البعض منها ركز على تلك المعركة وكأنها نهاية التاريخ وآخر الحلقات ، وأن العرب لن تقوم لهم قائمه بعد تلك النكسة، هؤلاء هم كتبة المحافظين الجدد وفلاسفة الهزيمة، لأن نكسة حزيران هي خسارة معركة في حرب وجود طويلة لم تكتب نهايتها بعد، وهناك مؤامرة واضحة على هذه الأمة منذ مطلع القرن الماضي ولا ينكرها إلا جاحد، حيث أراد فلاسفة الهزيمة زرع ثقافة الاستسلام وإبقاء هذه الأمة العظيمة حبيسة تلك النكسة وأسبابها وكأننا كعرب أول أمة خسرت معركة وكأن تاريخنا قبل تلك النكسة سلسلة انتصارات والكثير من تلك الأبواق المعروفة المصدر والتمويل صبت جام غضبها على الزعيم العربي جمال عبد الناصر الذي قاد حركة التحرر العربية في حقبة الخمسينات والستينات واستطاع بطلائع هذه الأمة في كل قطر عربي كنس الاستعمار عن وطننا العربي وامتد نضاله للقارات الثلاثة آسيا وإفريقيا وأمريكا اللاتينية لإيمانه أنا قضايا التحرر الوطني واحدة.

والهدف من عدوان حزيران كان ضرب المشروع الوحدوي للعرب الذي قادته مصر الثورة ، وذكرى حزيران هذا العام تطرح الكثير من التساؤلات وعلامات الاستفهام ولعل أبرزها الحرب على المشروع الوحدوي العربي وكلنا يعلم من دروس التاريخ البليغة كيف جرت شيطنة نظام الزعيم جمال عبد الناصر منذ فجر ثورة ٢٣ يوليو ووصلت لذروتها في العدوان الثلاثي ونكسة حزيران التي نحن اليوم نمر بذكراها الـ ٤٥ عاما، ومحاولة تكريس تلك النكسة وكأنها النهاية الأبدية كما جرت بعد ذلك شيطنة نظام الرئيس الشهيد صدام حسين منذ تأميمه النفط في حزيران عام ١٩٧٢م، ووصلت الحملة المسمومة على الرئيس الشهيد لذروتها بعد نهاية الحرب العراقية الإيرانية المأساوية التي أخطأ بها كلتا الدولتين الجارتين، واستمرت شيطنة نظام الرئيس الشهيد حتى احتلال العراق وإعدام قيادته الشرعية، وكما جرى شيطنة نظام العقيد الشهيد معمر ألقذافي حتى جرى احتلال ليبيا أيضا وهي اليوم تعاني من

أخطار التفكك والتجزئة بعد أن أعادها حلف الشيطان الناتو الى مرحلة ما قبل قيام الدولة ، ويجري اليوم شيطنة سوريا وقيادتها الشابة المنفتحة ولعل القاسم المشترك بين هذه الحالات المشار إليها هي ضرب المشروع القومي الوحدوي ومن خلال نفس الأعداء ونفس العملاء الصغار من الأدوات.

لذلك نرى هذه الزوابع الحزيرانية في ذكرى النكسة من كل عام وكأنها حدثت بالأمس وهم يريدونها أن تصبح كربلاء الثانية رغم أن التاريخ يحدثنا أنه لا يوجد أمة في الأرض إلا وانتصرت وانهزمت ولكن الهزيمة الحقيقية أن تستسلم للعدو وتفقد إرادتك ولعل الحال بنكسة حزيران مغايرة لذلك تماما وليس كما أراد العدو وسرعان ما استعادت الأمة وعيها وعرفت بحسها ووعيها أن المطلوب الاستسلام الكامل ولذلك كانت إرادة الأمة التي عبرت عنها ثورة التاسع والعاشر من حزيران التي خرجت في كل أرجاء الوطن العربي تطالب ببقاء القائد جمال عبد الناصر في موقعه وتتعهد بمواصلة القتال ضد الاستعمار ولقيطه الكيان الصهيوني .

وكانت إعادة البناء للقوات المسلحة وحرب الاستنزاف أو حرب الثلاثة أعوام كما اسماها الفريق محمد فوزي رحمه الله والتي وصفها الجنرال الصهيوني الأحمق موشيه ديان بأنها أكثر الحروب خسارة للكيان الصهيوني وثم حرب الكرامة وبعد ذلك ملحمة تشرين المغدورة التي خذلت السياسة بها السلاح عكس حرب حزيران كما يسجل لنا التاريخ أن الكيان الصهيوني منذ نكسة حزيران لم ينتصر بحرب، يكفي أن نذكر في هذا السياق أن أطفال الحجارة في فلسطين جعلوا من جيشه أضحوكة أمام العالم كما هزم العدو في معارك لبنان وفشل في غزه ووصلت هزيمته لذروتها في حرب تموز المجيدة عام ٢٠٠٦م.

إذن نكسة حزيران كانت مؤامرة خارجية ودور أمريكا والرئيس جونسون معروف في ذلك، ولا داعي لسرد التفاصيل، ولكنها تبقى خسارة معركة لأمة عظيمة وصفت بأنها أعظم الأمم وهي لن تستسلم حتى لو وقّعت كل حكوماتها اتفاقيات الإذعان الذي يسمونه سلاما، والكيان الصهيوني منذ نكسة حزيران وما تلاها من حروب بدأ بالشيخوخة السياسة المبكرة، ولذلك كانت هناك هجرات صهيونية معاكسة من فلسطين المحتلة الى دول العالم خاصة أمريكا في الوقت الذي يزداد شعبنا العربي في فلسطين تمسكا بأرضه ومقدساته وتزداد الأمة العربية يقينا أن هذا الكيان مجرد سرطان لا علاج له إلا بالاجتثاث.

ونكسة حزيران التي حاول نظام كامب ديفيد المنهار استثمارها لتكريس ثقافة الهزيمة

والاستسلام ولكن كل ذلك سقط بثورة ٢٥ يناير المباركة التي وجدت في المناضل الناصري حمدين صباحي قائدا لها كما أجمع الثوار على ذلك. ونكسة حزيران ستبقى خسارة معركة في حرب الوجود الطويلة التي لن تنتهي إلا باجتثاث السرطان الصهيوني ووحدة هذه الأمة لتجد لها مكانا تحت الشمس بين الأمم والشعوب.

ص (٢٣٧) من كتاب جمال عبد الناصر من الثورة إلى النكسة

خلافا ما هو متعارف عليه فإن كلمة نكسة تم استخدامها لأول مرة عام١٩٦٢م وكان المقصود بها الانتكاسة التي تعرضت لها ثورة ١٩١٩م .**عبد الفتاح القلقياي: النكسة في اللغة:** هي عودة المرض للمريض بعد أن كاد يُشفى، أو هي طأطأة الرأس خجلا؛ وكانت هزيمة عام ١٩٦٧ "نكسة" بكلا المعنيين المذكورين آنفا.

وتقول القواميس العربية "وُكِسَ" التاجر في تجارته أو أصابته وكسة أي خسر في تجارته خسارة فادحة فذهب ماله.

وأي تجارة أكثر خسارة من تجارة العرب بقادة فرديين شبه دائمين على صعيد الأقطار والأحزاب وحتى الجمعيات "الخيرية"؟!! وأي تجارة أبشع خسارة من تجارة العرب بجيوش غير مُعَدَة إلا لقمع مواطنيها وحماية عروش مما جعلها تستحق اسم "جيوش العروش" سواء في الممالك أو المماليك؟!! وأي تجارة أسخف خسارة من تجارة العرب بشعارات لا رصيد لها، لا تسمن ولا تغني من جوع؟!! هذا فيما يخص "وُكسَ"، أما "الوكس" فهو (في علم الفلك) دخول القمر في نجم مكروه، فتقول العربُ "هذه ليلة الوكس" أي ليلة دخول القمر في نجم منحوس. وأي ليلة أكثر نحساً من تلك الليلة، ليلة "حفر الباطن"، ليلة تكأكؤ أقوى الجيوش العربية تحت إبط الجيش الأمريكي على "ذي جِنّة" في منتصف "الفاتح من عام ١٩٩١.

"الوكس" أيضاً هو "القيح" الذي يبقى داخل الجرح ويلتئم الجرحُ عليه، فتقول العرب للتعبير عن ذلك "برأ الجرح على وكس". واي "قيح" أكثر عفونة من ذلك القيح الذي برأ عليه جرح حرب الخليج الثانية كما يسميها البعض، وحرب غزو الكويت وتحريرها كما يسميها آخرون، وحرب "حفر الباطن" كما يسميها فصيل ثالث؟!! وكان مؤتمر مدريد في أكتوبر من ذات العام هو الضماد القذر للجرح العربي الموكوس. أي أن مدريد كانت "وكسة"

ص (٢٣٧) من كتاب جمال عبد الناصر من الثورة إلى النكسة

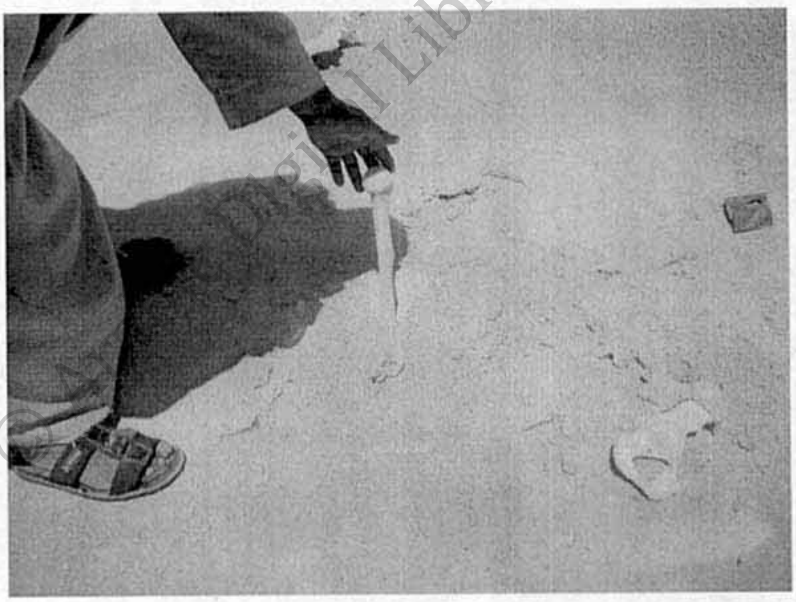
خلافا ما هو متعارف عليه فإن كلمة **نكسة** تم استخدامها لأول مرة عام١٩٦٢م وكان المقصود بها الانتكاسة التي تعرضت لها ثورة ١٩١٩م .**عبد الفتاح القلقياي: النكسة في اللغة:** هي عودة المرض للمريض بعد أن كاد يُشفى، أو هي طأطأة الرأس خجلا؛ وكانت هزيمة عام ١٩٦٧ "نكسة" بكلا المعنيين المذكورين آنفا.

وتقول القواميس العربية "وُكِسَ" التاجر في تجارته أو أصابته وكسة أي خسر في تجارته خسارة فادحة فذهب ماله.

وأي تجارة أكثر خسارة من تجارة العرب بقادة فرديين شبه دائمين على صعيد الأقطار والأحزاب وحتى الجمعيات "الخيرية"؟!! وأي تجارة أبشع خسارة من تجارة العرب بجيوش غير مُعَدّة إلا لقمع مواطنيها وحماية عروش مما جعلها تستحق اسم "جيوش العروش" سواء في الممالك أو المماليك؟!! وأي تجارة أسخف خسارة من تجارة العرب بشعارات لا رصيد لها، لا تسمن ولا تغني من جوع؟!! هذا فيما يخص "وُكسَ"، أما "الوكس" فهو (في علم الفلك) دخول القمر في نجم مكروه، فتقول العربُ "هذه ليلة الوكس" أي ليلة دخول القمر في نجم منحوس. وأي ليلة أكثر نحساً من تلك الليلة، ليلة "حفر الباطن"، ليلة تكأكؤ أقوى الجيوش العربية تحت إبط الجيش الأمريكي على "ذي جِنّة" في منتصف "الفاتح من عام."1991 و"الوكس" أيضاً هو "القيح" الذي يبقى داخل الجرح ويلتئم الجرحُ عليه، فتقول العرب للتعبير عن ذلك "برأ الجرح على وكس". وأي "قيح" أكثر عفونة من ذلك القيح الذي برأ عليه جرح حرب الخليج الثانية كما يسميها البعض، وحرب غزو الكويت وتحريرها كما يسميها آخرون، وحرب "حفر الباطن" كما يسميها فصيل ثالث؟!! وكان مؤتمر مدريد في أكتوبر من ذات العام هو الضماد القذر للجرح العربي الموكوس. أي أن مدريد كانت "وكسة."

صور من النكسة





صور أرشيفية، مدينة «نخل» تنتشر الرفات، حيث كانت «قلعة نخل» بها كتيبة كاملة من كتائب الجيش المصري وتم تصفيتها بالطيران الإسرائيلي. إبان نكسة ١٩٦٧، من جريدة المصري اليوم.



صورة أرشيفية من جريدة الدستور



صورة أرشيفية للأسرى العرب "النكسة"من موقع المنار

ملحق (٣): مجزرة صبرا وشاتيلا

جريدة حق العودة،العدد،٢٧-٢٨

شهد العالم الأحياء والجمادات على واحدة من عشرات المجازر الأفظع والأقبح جرما في القتل والهمجية، مجزرة "صبرا وشاتيلا" وما زالت الأرض تشهد بما احتضنت أشلاء وأجزاء بشرية وشلالات من الدماء.

في ١٠ أيلول ١٩٨٢ تركت القوات متعددة الجنسية بيروت، في اليوم التالي أعلن شارون أن" ٢٠٠٠ إرهابي قد بقوا في مخيمات اللاجئين الفلسطينيين في منطقة بيروت". في يوم الأربعاء ١٥ أيلول، اليوم الذي تلا اغتيال الرئيس بشير جميّل، قامت القوات الإسرائيلية باحتلال بيروت الغربية ومحاصرة مخيمات صبرا وشاتيلا، بعد أن اخرج جميع أعضاء المقاومة المسلحة وتعدادهم تقريبا ١٤٠٠٠ مقاتل من بيروت وضواحيها، والذين كانوا يضمنون امن وأمان أهالي المخيمات يتفق المؤرخون والصحفيون أن الاتفاق بين القيادة العسكرية الإسرائيلية وحزب الكتائب اللبناني لتنظيف المخيمات الفلسطينية تم في اجتماع بين ارنيل شارون وبشير الجميّل في بكفيه بتاريخ ١٢ أيلول. صرح شارون في ٩ أيلول انه كان ينوي إدخال قوات الكتائب إلى بيروت الغربية، ويؤكد في كتاب مذكراته انه ناقش العملية مع الجميل في اجتماع بكفيه. في تصريحاته للكنيست بتاريخ ٢٢ أيلول ١٩٨٢، صرح شارون أن قرار دخول الكتائب للمخيمات تم يوم الأربعاء ١٥ أيلول ١٩٨٢ في الساعة الثالثة والنصف عصرا .

صرح شارون أيضا للجنة "كاهان الإسرائيلية" التي قامت بتقصي حقائق المجزرة انه قد اصدر القرار التالي للقيادة العسكرية الإسرائيلية " يمنع على الجيش الإسرائيلي دخول المخيمات؛ لأن الكتائب والقوات اللبنانية ستقوم بعملية تنظيف المخيمات.

عندما حل فجر يوم ١٥ أيلول ١٩٨٢، حلقت طائرات سلاح الجو الإسرائيلي على ارتفاعات منخفضة في سماء بيروت الغربية، وقد أعلنت القوات الإسرائيلية دخولها المنطقة وإحكام السيطرة عليها بدءا من الساعة التاسعة صباحا تواجد الجنرال شارون شخصيا لإدارة العملية وتوجيه القوات الإسرائيلية.

وقد كان متمركزا في المنطقة العسكرية على مفرق السفارة الكويتية على حواف مخيم شاتيلا في الطابق السادس من عمارة مطلة على مخيمي صبرا وشاتيلا المجاورين، ومع حلول منتصف النهار، كان المخيمان محاصرين تماما من قبل القوات الإسرائيلية بجنودها ودباباتها والتي وضعت الحواجز لمراقبة كل من يدخل ويخرج من منطقة المخيمات، ومع بداية عصر اليوم قامت القوات الإسرائيلية بقصف المخيمات بمدفعيتها. في ١٦ أيلول ١٩٨٢، كان الجيش الإسرائيلي مسيطرا على بيروت الغربية بالكامل، اصدر المتحدث باسم الجيش الإسرائيلي بيانا صحفيا أعلن فيه أن " الجيش الإسرائيلي يسيطر على جميع النقاط الإستراتيجية في بيروت وان مخيمات اللاجئين المليئة بالإرهابيين محاصرة في ساعات الصباح قامت عناصر الجيش الإسرائيلي بالقصف المدفعي للمخيمات من مناطق مرتفعة محيطة بها، وقام القناصة الإسرائيليون بقنص من تواجد في شوارع المخيم. وما إن انتصف النهار سمحت القيادة العسكرية الإسرائيلية لقوات الكتائب أن تدخل المخيمات.

في الساعة الخامسة مساء دخل ما يقارب ١٥٠ عنصر مسلح من حزب الكتائب اللبناني إلى مخيم شاتيلا من الجنوب والجنوب الغربي، عندما دخلت قوات الكتائب، اتصل الجنرال دروري بأرئيل شارون واخبره " إن أصدقاءنا يتقدمون في المخيمات، بعدما رتبنا لهم دخولهم." فرد عليه شارون: " مبروك! عملية أصدقائنا موافق عليها.

في الأربعين ساعة التي تلت، قام عناصر الكتائب باغتصاب وقتل وجرح عدد كبير من المدنيين اغلبهم من الأطفال والنساء وكبار السن المحاصرين في المخيمات وترافقت هذه الجرائم مع عمليات اختطاف جماعية دعمتها القوات الإسرائيلية والتي أدت إلى اختفاء العشرات والذين لا يزالون في عداد المفقودين.كانت قيادة الجيش الإسرائيلي على اطلاع كامل بما يجري داخل المخيمات حتى صباح يوم السبت ١٨ أيلول ١٩٨٢.

وكان الضباط المسؤولين يتواصلون بشكل مستمر مع قيادة ميليشيا الكتائب الذين ارتكبوا المجزرة، لكنهم لم يتدخلوا لإيقافها؛ بل على العكس تماما فقد منعوا المدنين من الهروب من المخيمات وساعدوا قوات الكتائب بإضاءة السماء لهم خلال ساعات الليل والصباح الباكر من خلال الإنارات العسكرية.

وبلغت تقديرات عدد ضحايا المجزرة تتراوح ما بين ٧٠٠ (حسب التقرير الرسمي الإسرائيلي)، و ٣٥٠٠ حسب تقديرات توصل لها تحقيق الصحفي الإسرائيلي " آمنون كابليوك ". يصعب معرفة عدد الضحايا بدقة لأن هناك ١٠٠ شخص تقريبا تم دفنهم في قبور جماعية من قبل الصليب الأحمر في مقابر بيروت من قبل أهاليهم، ولان هناك عددا كبيرا من الجثث التي دفنت تحت ركام البيوت المهدمة من قبل ميليشيا الكتائب أنفسهم، هذا بالإضافة إلى مئات الأشخاص الذين اختطفوا وهم على قيد الحياة إلى أماكن مجهولة ولم يعودوا ولم يعرفهم مصيرهم.

لم يقم المجتمع الدولي أو دولة لبنان أو إسرائيل بتحقيق رسمي في تفاصيل المجزرة. بعد أن خرج ٤٠٠,٠٠٠ إسرائيلي ليتظاهروا عند سماع خبر المجزرة من مصادر الإعلام الدولية، عينت الكنيست الإسرائيلي لجنة تحقيق تحت إشراف إسحاق كاهانا في أيلول ١٩٨٢.

ورغم تقليص صلاحيات هذه اللجنة التي أخذت طابعا سياسيا وليس قانونيا كونها همشت أصوات الضحايا، توصلت إلى استنتاج مفاده أن وزير الدفاع يتحمل مسؤولية شخصية عن المجزرة.بعد إصرار اللجنة، وعلى اثر المظاهرات الحاشدة، استقال شارون من منصبه كوزير دفاع ولكنه بقي في الحكومة كوزير دون ملف وهناك عدد من مبادرات التحقيق غير الرسمية، ومنها تحقيق "شون ماكبرايد " واللجنة الاسكندينافية، والتي اعتمدت أغلبيتها على شهادات مستقاة من شهود العيان الغربيون بالإضافة إلى أعمال صحفية وأبحاث تاريخية جمعت كمية من المعلومات المهمة عن المجزرة.

رغم الإدانة الفاضحة عما سماه مجلس الأمن بالمجزرة الإجرامية واعتبار مجزرة صبرا وشاتيلا من أفظع جرائم القرن العشرين في الذاكرة الجماعية للإنسانية، الا انه لم يتم محاكمة الرجل الذي وجدته حكومته مسؤول بشكل شخصي عن هذه الجريمة، ولا أولئك الذين شاركوه والذين ارتكبوا المجزرة بشكل مباشر، على جريمتهم.

صور من مجزرة صبرا وشاتيلا



صورة أرشيفية لامرأة فقدت أطفالها الخمسة في المجزرة - جريدة الدستور



ضحايا المجزرة



مثوى الضحايا

صور أرشيفية للمجزرة من مجلة فلسطين،العدد١٧،من عدة مقالات



إزالة آثار الهمجية (شاتيلا،١٩٨٢)



صورة لضحايا المجزرة من أرشيف جريدة الأهرام

ملحق (٤): مجزرة مخيم جنين

من كتاب، ملحمة جنين البطولية،للمؤلف:إبراهيم أبو الهيجاء

مجزرة مخيم جنين للاجئين الفلسطينيين وما جرى في البلدة القديمة في نابلس وفي بقية أنحاء الضفة الغربية وقطاع غزة والتي نفذها الجيش الإسرائيلي لم تأت بمحض الصدفة أو كما يدعون بأنهم يحاربون البنية للإرهاب بل كانت جزء لا يتجزأ من مخطط إسرائيلي واسع لفرض الحل النهائي الذي يرتئونه وهو تهجير الفلسطينيين من أراضيهم في الضفة الغربية وقطاع غزة إلى الأردن والى صحراء سيناء المصرية بهدف إقامة الدولة الفلسطينية في هاتين المنطقتين، وللتأكيد على ذلك صرح الوزير الإسرائيلي افي ايتام (صحيفة هارتس 20/3/2002 إن على إسرائيل أن تستغل حالة الحرب لطرد الفلسطينيين إلى هاتين المنطقتين بهدف إقامة دولتهم فيها وفيما يتعلق بالحل مع من تبقى لا من الفلسطينيين فهو العيش في إسرائيل من دون جنسية أو حرية اختيار بل السكن فقط مثل العمال الأجانب ومن يتجاوز ذلك فيتم طرده إلى دولته.

ولم يقتصر مفهوم الطرد على رجال السياسة فقط بل امتد أيضا إلى رجال الدين والفكر حيث صرح البروفيسور أرييه إلداد، وهو طبيب في مستشفى هداسا وقائد سابق لسلاح الطب في الجيش الإسرائيلي لصحيفة هارتس في ٢٠٠٢/٤/٢٧ إن حل المشكلة الفلسطينية يتطلب حلول صعبة جدا مثل التهجير والنقل بهدف الوصول للتحرر القومي لإسرائيل ومن اجل تحقيق ذلك يجب أن يكون ما حدث في مخيم جنين نموذجا مصغرا ويشارك إلداد في هذا الرأي شخصيات كثيرة مثل المؤرخ والباحث في كارثة اليهود الدكتور إسحاق أراد رئيس مؤسسة ياد فشيم لتخليد ذكرى من قتل على أيدي النازية والحاخام عادين شطيينزليتش الفائز بجائزة إسرائيل لمساهماته في مجال تعليم التوراة وترجمتها إلى اللغات الأخرى.

وكحل مؤقت إلى حين تطبيق الهدف النهائي قررت الحكومة الإسرائيلية إقامة مناطق عازلة (على طريقة جنوب إفريقيا) حيث قسمت الضفة الغربية إلى ثمانية أجزاء وقطاع غزة إلى ثلاثة أجزاء وفرضت عليها أطواقا عسكرية مشددة بحجة منع العمليات الإرهابية منعت من خلالها التنقل للبشر وللمركبات إلا بتصاريح وباشرت بوضع نقاط حدودية بين هذه المناطق بهدف التبادل التجاري.

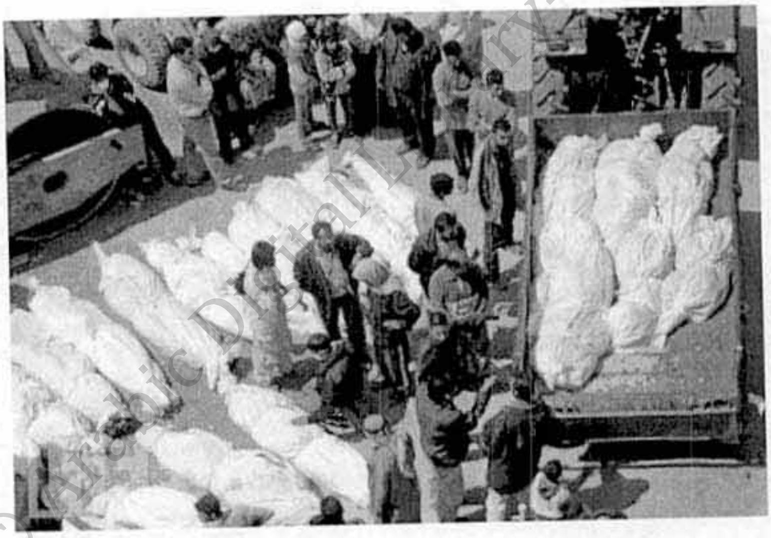
يمكن القول إن القيادة العسكرية في إسرائيل هي التي تعاملت مع موضوع لجنة الحقائق الدولية بخصوص ما حدث في مخيم جنين (ذلك لا يعني أن للحكومة الإسرائيلية رأيا آخر فالقرار برفض استقبال اللجنة اتخذ بالإجماع) وفرضت رقابة عسكرية شديدة على وسائل الإعلام الإسرائيلية والدولية وحذرتها من مغبة الإدلاء بأي شيء يتعارض مع الموقف الذي تطرحه إسرائيل وقامت بإصدار أوامر لجنودها وضباطها بعدم الظهور أمام وسائل أو التصريح بأي شيء حول ما حدث في المخيم. ولم يقتصر تدخل الجيش الإسرائيلي في عملية اتخاذ القرار بل امتد أيضا إلى مواصلة العمل على تعطيل وإعاقة أية إمكانية للتوصل إلى وقف لإطلاق النار بهدف تحقيق الخطة الأصلية لاقتحام المدن الفلسطينية التي وضعت في عهد رئيس الوزراء الإسرائيلي السابق إسحاق رابيين وسميت في حينها حقل الأشواك.

وفي هذا الإطار ذكر غلعاد شير في كتابه على بعد خطوة أن شاؤول موفاز يعمل على تعطيل أي اتفاق لوقف إطلاق النار وانه لا يسحب القوات بما فيه الكفاية عند التوصل إلى اتفاق لوقف إطلاق النار وهو الأمر الذي دعا الوزير السابق أمنون شاحك إلى الصراخ في جلسات الحكومة من تصرفات قائد الجيش. أما في الحكومة الحالية فقد حدث انسجام بين القيادة السياسية والعسكرية على ضرورة التصعيد للوصول إلى الحالة التي أدت إلى حدوث مجازر في مخيم جنين ومدينة نابلس القديمة وبقية المناطق وتدمير البنية التحتية والمدنية للشعب الفلسطيني في بقية مناطق الضفة الغربية وقطاع غزة وحادثة تدمير المنازل في الشريط الحدودي لمدينة رفح بشكل جماعي واغتيال رائد الكرمي اكبر دليل على ذلك.

على أية حال رفضت إسرائيل التعامل مع لجنة تقصي الحقائق الدولية رغم التواطؤ الأمريكي وموافقة الأمين العام على بعض المطالب الإسرائيلية التي تفرغ اللجنة من محتواها الحقيقي وهو تقديم القتلة ومجرمي الحرب للعدالة الدولية.

صور من مجزرة مخيم جنين





صور أرشيفية لضحايا مجزرة جنين - جريدة القدس



صورة من مجلة المرابط الراصد



بعد اجتياح جينين صورة من جريدة أسرانا

ملحق (٥) : مجزرة قانا

قانا الأولى: عبدا لله، قمح رئيس تحرير الحدث نيوز،٢٠١٢

في يوم الخميس ١٨ نيسان ١٩٩٦، الساعة ١٢:١٠ دقائق ظهراً، صبت المدفعية الصهيونية الثقيلة حممها على المركز التابع لقوات السلام الفيجية التابعة للأمم المتحدة الذي كان قد لجأ إليه أكثر من ٨٠٠ مواطن مدني من أطفال قانا ونسائها وشيوخها، معتقدين بأن لجوءهم إلى القوات الدولية، سيحميهم من إرهاب الجيش اليهودي.

تقول روايات التحقيق العسكري، الذي أجراه الموفد الخاص للأمم المتحدة: «جرت في تلك اللحظات ما بين قيادة المركز والقيادة الصهيونية اتصالات لوقف القصف على المدنيين العزل، لكن القصف تواصل مستهدفاً «الهنغارين» بالذات، مّا أدّى إلى استشهاد ١٠٢ من المواطنين وسقوط ١٤٠ جريحاً».

تحول المركز يومها إلى بحيرة دم، جثث مبعثرة هنا وهناك، رائحة موت مع بارود مع حقد يهودي أعمى تفوح، بكاء، صدمة، غضب، المشهد كلّه صار بحيرة دم وأشلاء مبعثرة. الجنود الدوليون غطوا الجثث بالحرامات، التي كان الضحايا قد حملوها معهم خلال هروبهم من منازلهم، وإلى جانبهم بعض بقايا مأكولات وأرغفة خبز غطاها لون الدم، كان عمري يومها عشر سنوات، أذكر يومها كنا هاربون إلى منزل خالتي في إحدى مناطق الضاحية الجنوبية، كنا نجتمع يومها في غرفة واحدة، أذكر تماما كيف ذهل الجميع مما حصل في قانا، لم تغب عن ذاكرتي حتى اليوم صورة طفل مقطوع الرأس، و صورة ام تبكي ابنها المبتورة ساقيه، لم أنس كيف بكى مصور تلفزيون «المستقبل» الشهداء في هول الكارثة، لم انس المشهد، حينما غطى الدم جدران وأرض.. الأمم المتحدة.

أسقطت يومها دماء وأشلاء الأطفال والنساء والشيوخ أممهم المتحدة وكذبها، اسقطت دماء هؤلاء الشهداء المقدسين يومها جامعتهم العبرية، يومها تلعسن العرب والغرب والجميع، تلعسنوا أمام ما حصل، فلم يصدر منهم إلا الإدانات، لم يطالبوا يومها بمراقبين عرب أو أجانب لتوثيق أفعال الجيش الإرهابي الصهيوني القاتل، لم يجتمع العرب بقمة واحدة وحتى على مستوى مندوبين، ويدينون ما ارتكبته آلة القتل العنصرية الصهيونية، لم يتكالبوا على إسرائيل كما يتكالبون اليوم على دول المقاومة، لم يطردوا السفراء الصهاينة الموجودين على أرضهم أو يقطعوا علاقاتهم

بهم، لم يجيشوا ويحرضوهم على فرض عقوبات اقتصادية أو غيرها.. لم يفعلوا شيئا... سوى الاستنكار و الاستنكار.

يومها أسقط هؤلاء الشهداء الأحرار بدمائهم الأمم المتحدة، التي سقطت بامتحان حماية الشعوب، الشعار الذي رفعوه طويلاً، لم تستطع تلك الأمم ومجلس أمنها من إدانة"إسرائيل"الدولة المسخ على ما ارتكبته في قانا، بل استنكرت استنكارا معيباً، ورغم التقرير الذي حمّل "الكيان الغاضب" كامل المسؤولية، لم يستطع مجلس الأمن إدانة"إسرائيل"بفضل فيتو الولايات المتحدة!! الذين ينادون اليوم بحقوق الإنسان وحماية المدنيين، الذين يظهرون كأنهم قديسين ملائكة.. أين كانوا يوم مزقت أجساد الأطفال الرضّع بقذائف جيش عنصري؟؟ أين كانوا من حقوق الإنسان وغيرها؟؟.. أطفال قانا الذين لم يعتبروهم هؤلاء "حماة المدنيين وحقوق الإنسان بشراً، عرّوا أممهم المتحدة، ومجلس أمنهم، وجامعتهم وأنظمتهم العبرية.

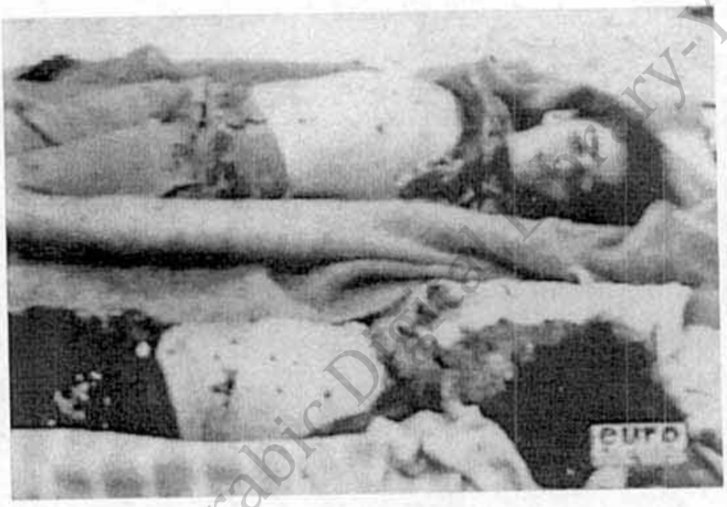
صور من مجزرة قانا الأول



صورة أرشيفية انتشال جثة رضيع برأس مهشم،من مجلة المرابط الراصد



صوره لأحد الأطفال المصابين في المجزرة،من مجلة المرابط الراصد



صورة جثتان لطفلتان بعد انتهاء المجزرة، من مجلة المرابط الراصد



صورة لرأس طفلة يخرج من نافذة سيارة،من مجلة المرابط الراصد

مجزرة قانا الثانية

جريدةالوقت،العدد ٢٠٠٦، ١٦١.

قتلت آلة الحرب الجوية الإسرائيلية أمس أكثر من ٦٠ مدنيا بينهم ٣٧ طفلا أمس في مذبحة وحشية جديدة في قرية قانا اللبنانية، مما دفع لبنان إلى إبلاغ وزيرة الخارجية الأميركية كوندوليزا رايس بعدم المجيء إلى بيروت وأثار ضغوطا دولية من اجل وقف إطلاق النار .

ويعد الهجوم على قرية قانا الجنوبية هو أكثر الهجمات دموية خلال الحرب التي دامت ١٩ يوما من إسرائيل على حزب الله. ووقعت الغارة الساعة الواحدة والنصف صباحا بالتوقيت المحلي /٢٢:٣٠ بتوقيت جرينتش أمس السبت/ مما دمر المبنى المؤلف من ثلاثة طوابق والذي كان يأوي نحو ٦٣ شخصا. وقال ناجون ان الضحايا مدنيون قتلوا أثناء نومهم. وقال محمد شلهوب أحد الناجين لرويترز ان الطائرات الإسرائيلية هاجمت الموقع الساعة الواحدة أو الثانية صباحا بينما كان معظم الضحايا نائمين .

ووضعت الجثث في أكياس من البلاستيك وجمعت تحت مظلة ووضعت عليها زهور، راح سكان قانا يصرخون في حزن و غضب وسط المباني المنهارة بينما كان آخرون يسعون الى رفع الأنقاض في مكان قريب بأيديهم. وحمل مسعف طفلا ميتا من بين الأنقاض بين يديه .

وتساعد قوات الأمم المتحدة في لبنان (يونيفيل) وعمال الصليب الأحمر في البحث عن جثث حوصرت تحت الأنقاض. وتوجه بعض السكان المذهولين في قانا ممن فقدوا أولادهم الى الفندق في صور، حيث يتملكهم القلق على ذويهم .

وقال رئيس الوزراء اللبناني فؤاد السنيورة انه لن يجري اي محادثات حول حل الأزمة الأخيرة في الشرق الأوسط قبل وقف فوري لإطلاق النار. وكان المبنى يؤوي لاجئين في بلدة قانا شرق صور وهي نفس البلدة التي شهدت مجزرة في عام ١٩٩٦ عندما قصفت الطائرات الإسرائيلية مركز إيواء تابع للأمم المتحدة وقتلت ١٠٩ اشخاص وأجبرت إسرائيل على وقف عمليتها عناقيد الغضب <<ضد حزب الله .

وصرح متطوع في الصليب الأحمر في مسرح الحادث لوكالة الأنباء الألمانية (د.ب.أ): يمكنني القول إن هذه مذبحة. معظم الأشخاص هنا فروا من مناطق أخرى للاختباء من القصف الإسرائيلي للمناطق الأخرى في جنوب لبنان .

صور من مجزرة قانا الثانية



جريدة الشعب: ٣١-٧-٢٠٠٦



جريدة الوطن العُمانية: ١ أغسطس ٢٠٠٦

صورة أرشيفية لضحايا مجزرة قانا من موقع مركز الشرق الالكتروني





صورة أرشيفية لجثتي طفلتين مجزرة قانا من موقع مركز الشرق الالكتروني

ملحق (٦) : الانتفاضة الثانية

مجلة فلسطين | العدد ١١

لقد مثلت الانتفاضة في جوهرها، استجابة لمعادلة راسخة تقول: «مادام هناك احتلال فسوف تكون هناك مقاومة»، وكانت تجسيداً موضوعياً «لحالة التناقض التي تميز العلاقة بين قوة الاحتلال والشعب المحتل»، كما كانت بالقدر نفسه متابعة لما قام به الشعب الفلسطيني على مدى تاريخه في مواجهة الغزاة الصهاينة منذ مطلع القرن الماضي، مطلقاً سلسلة من الهبات والانتفاضات
والثورات.

بهذا المعنى، فإن الانتفاضة، حلقة في سياق الكفاح الفلسطيني، تحمل سماتها الخاصة، وتمايزها: باتساعها، وشموليتها، وأدواتها، واستمراريتها، وفق دينامية تحافظ على امتلاك عنصر المبادأة في تحريك القوى، والتوقيت، واختيار أشكال المجابهة.. إلخ. أما لجهة الأهداف فقد تحددت بمقاومة الاقتلاع والإخضاع والتذويب والسحق، وبدحر الاحتلال، وهي بذلك نجحت في الربط المحكم ما بين عوامل الانطلاق في المقاومة الشعبية وأهدافها.

لقد جرت محاولات من مواقع مختلفة لِوَسم الانتفاضة بالتفرد والعزلة، إذ اعتقد البعض أنه بذا يحدد مكانة متمايزة له، وبالغ آخرون في إسباغ الوصفَيْن عليها لتحميلها أكثر مما تحمل، وتوظيف ذلك كله في خدمة سياسات سابقة على وجودها بالشكل الذي ظهرت فيه.

من الناحية العملية، فإن تحديد موقعية الانتفاضة كحلقة في المسار الكفاحي والجهادي لشعب فلسطين، ليس مزاجاً ولا انعكاساً لرغبة في اختراع وقائع غير قائمة. فالفعل المقاوم شكّل عادة يومية، وإذا افتقر للشمولية، فإنه لم يفقد أبداً عنصر الاستمرار.

وإذا كان الفضل ما شهدت به الأعداء، فإن تقرير الباحث الصهيوني د.ميرون بنفيسيتي لعام ١٩٨٧، والصادر عن «مشروع بنك المعلومات للضفة الغربية»، يذكر أنّ «الفترة الواقعة ما بين شهر نيسان/أبريل ١٩٨٦، وأيار/مايو ١٩٨٧ قد شهدت وقوع 3150 مظاهرة عنيفة، كان منها ١٨٧٠ حادثة رجم حجارة، و٦٠ حادثة وضع حواجز حجرية وإشعال إطارات، ٦٦٥ حادثة رفع أعلام فلسطينية وتوزيع منشورات وكتابة شعارات. وشهدت الفترة نفسها ٦٥ حادثة جرى فيها استخدام الأسلحة النارية والمتفجرات وعمليات طعن .وكذلك ١٥٠ حادثة إلقاء قنابل مولوتوف. وفي هذه الفترة أيضاً استشهد ٩ فلسطينيين على يد الجيش الإسرائيلي، ٧ منهم خلال مظاهرات، وجرح ٦٧ آخرون. كما تم قتل اثنين من الإسرائيليين وجرح ١٢ آخرين، واعتُقل في الفترة نفسها ثلاثة آلاف فلسطيني بتهمة المشاركة في مظاهرات و١٥٥٠ آخرون بتهمة القيام بأعمال إرهابية.

يمكن استنتاج مؤشرات هامة عديدة من هذا المقتطف الكائن في تقرير صهيوني شبه رسمي. وسنعود إلى مقاربة التواريخ المذكورة وما تعنيه، لكن ما نريد التأكيد عليه هنا هو وضع الانتفاضة في قلب السياق، فلا هي رد فعل محبطين على التسوية، ولا هي حالة معزولة، والأهم أنها ليست «تتويج» معركة الفلسطينيين مع الاحتلال، وإنما استئناف متجدد، وترسيخ لشكل مقاوم أثبت نجاعته وقوة تأثيره.

ما بين اليأس والأمل

بدأ الحديث عن «الفرادة» أول الأمر منسجماً مع رغبة فلسطينية مستبطنة بالخصوصية والتميز، وسرعان ما انكشف هدف خطير وراء الإسراف في إسباغ الوصف، إذ جرى اعتبار الانتفاضة، معركة نهائية مع الاحتلال، لن تتوافر فرصة لتكرارها، ومقابل الحجارة التي يقذفها

الأطفال في وجه المحتلين، يجب على القيادة السياسية أن تقوم برمي «حجر سياسي شجاع». وبناء على كل ذلك رُفع شعار الاستثمار السياسي وضرورة الإسراع فيه، لإنجاز هدف استراتيجي «بالحصول على الاستقلال الناجز في دولة فلسطين التي ستكون عاصمتها القدس»، وذلك وفق ما جاء في البيان الثاني (10/1/1988) الصادر عن القيادة الموحدة (الإطار الذي يجمع فصائل منظمة التحرير الفلسطينية. ليس من عيب في تحديد هدف تريد المقاومة الشعبية تحقيقه، ولكن المشكلة هنا تتصل بكيفية وضع الهدف وطرق تحقيقه، إذ ثمة فرق واضح بين هدف «دحر الاحتلال» الذي قالت به الانتفاضة وهدف «الاستقلال الناجز» الذي طرحته القيادة الموحدة بالنيابة عن قيادة المنظمة وفي وقت مبكر.

كان الأحرى أن تُترك الحركة الشعبية لتتطور وتبلور أهدافها وآليات تحقيقها، لكن الخشية من شكل التطور وما يعنيه دفع إلى محاولة توظيف الفعل في حركة سياسية ضمن برنامج محدد، ودون السماح بتجاوزه، حتى لو جاء في سياق التكامل الفلسطيني في الكفاح. وهكذا جرى تعميم أن الانتفاضة ناتجة من حالة يأس من تعثر التسوية؛ وهي المحطة الأخيرة، والحل هو تقدم في التسوية يوقف الانتفاضة، ويحقق في الآن عينه إنجازاً سياسياً يتوج ذلك الكفاح الطويل.

انطوى هذا المنطق على مغالطات فادحة، فالانتفاضة هي حلقة في مسار كفاحي والانتفاضة هي رد على «عبث التسوية وأوهامها» فبالعودة إلى التواريخ التي جاءت في تقرير بنفيستي السالف الذكر، ندرك أن تلك الفترة شهدت تطورين هامين: فقد نشطت حركة سياسية متعددة الأطراف لبث الروح في ركام مقترحات التسوية الميتة أو النائمة في الأدراج، هذا من جهة، ومن جهة ثانية، فقد حدث تغير كبير في المشهد الفلسطيني بانبثاق الأنوية الفاعلة للحركات الجهادية الفلسطينية.

الانتفاضة هي حاصل الأمل لا نتاج اليأس، ولكن المشكلة تكمن في أن «العاجزين يعملون جاهدين لفرض عجزهم على الآخرين. كما يحاول الذي يتخلى عن طاقاته أن يشرك الآخرين معه في الجريمة، لأنه يحاول دائماً تثبيط العزائم بدل أن يترك موقعه المعرقل لجهود الآخرين. لا يجوز لعاجز أن يفرض عجزه وأن يحمل وزر عجزه للأجيال القادمة من الفلسطينيين.»
معلوم أن سياسة الاستثمار السياسي أفضت إلى أوسلو، بينما أثبتت الوقائع أن الانتفاضة كانت محطة في سياق متصل.

عود على بدء

انطلقت الانتفاضة من مخيم جباليا، وتوافرت قوة الدفع الأساسية لها بعد أن انتقلت إلى مخيم بلاطة لتعم كل أرجاء الضفة، وكانت تمتد في فترات عدة لتشمل حتى الأراضي المحتلة عام ١٩٤٨.

إذا كان لدور المخيمات دلالته، فإنه ليس المؤشر الوحيد على انصراف الكفاح الفلسطيني نحو هدف تحقيق العودة، بل كان الهدف مستبطناً في كل الشعارات والأهداف التي رفعتها جماهير الانتفاضة ورمت إلى تحقيقها.

هنا تحتل العودة مكان البداهة التي لا تخضع لأي نقاش، حتى لو لم يجرِ التصريح بها علانية، اليوم تواجه قضية اللاجئين كما يواجه حقهم في العودة مخاطر جمة، ناجمة عن استمرار في العبث السياسي، وعن إصرار على إدارة الظهر لحقيقة الأهداف التي يتطلع الشعب الفلسطيني إلى تحقيقها، والتي من أجلها جدد انتفاضته عام ألفين، لتواجه بسياسات مشابهة، فالعبارات المكررة عن اليأس من التسوية، عادت لتحتل مكانها، في صدارة استخلاص الدارسين والباحثين، من دون أن يلتفت هؤلاء مجدداً إلى أن الانتفاضة الثانية ـ كما الأولى ـكانت في الأصل «لا» كبيرة لكل هذا العبث باسم البحث عن «حل تاريخي عادل» تبينت محصلاته في تكريس الاحتلال وضرب الحق في العودة. لقد أطلقت الانتفاضة قبل عشرين عاماً أفقاً جديداً للكفاح الوطني المستمر، مستنداً إلى دينامية خاصة تحكم العلاقة بين المقهور والقاهر. هنا يصح الحديث عن خصوصية فلسطينية لا تعرف الانكسار، وقادرة على اجتراح الأفق من قلب السواد.

ولو أن الانتفاضة تركت لتطورها الطبيعي دون بؤس «الاستثمار السياسي» وويلاته، لكان الفلسطينيون أمام مشهد مختلف .وهم في كل حال يستأنفون اليوم كفاحاً عادلاً، مشفوعاً بالإيمان والأمل، ولا يجد اليأس ولن يجد سبيلاً إلى نفوسهم، حتى لو لم ينتبه «الأكاديميون» إلى ما تعنيه طاقة الأمل، وما تخلفه من تأثير على الواقع.

صور من الانتفاضة الثانية



صورة من انتفاضة الثانية من جريدة أسرانا



صورة لجنود الإحتلال وهم يحاولون اعتقال أحد المتظاهرين، من مجلة فلسطين،العدد١١



صورة لجنود الاحتلال وهم يحاولون قمع واعتقال المتضاهرين، من مجلة فلسطين،العدد١١



صورة للمتظاهرين وهم يرمون بالسلع الإسرائيلية،من مجلة فلسطين،العدد ١١

ملحق (٧) : مجزرو الحرم الإبراهيمي

جريدة الوسط اليومية | من عام ١٩٩٤

كانت مذبحة الحرم الإبراهيمي قبل أن يستكمل المصلون صلاة الفجر في الحرم الإبراهيمي في الخليل دوت أصوات انفجار القنابل اليدوية والرصاص في جنبات الحرم الشريف، واخترقت شظايا القنابل والرصاص رؤوس المصلين ورقابهم وظهورهم لتصيب اكثر من ثلاثمائة وخمسين منهم.

وقد بدأت الجريمة حين دخل الإرهابي باروخ جولدشتاين ومجموعة من مستوطني كريات أربع المسجد الإبراهيمي وكان جولدشتاين يحمل بندقيته العسكرية الرشاشة وقنابل اليدوية وكميات كبيرة من الذخيرة، قد وقف الإرهابي جولدشتاين خلف أحد أعمدة المسجد وانتظر حتى سجد المصلون وفتح نيران سلاحه الرشاش على المصلين وهم سجود، فيما قام آخرون بمساعدته في تعبئة الذخيرة التي احتوت رصاص دمدم المتفجر والمحرم دوليا.

وقد نفذ جولدشتاين المذبحة \\في وقت أغلق فيه الجنود الصهاينة أبواب المسجد لمنع المصلين من الهرب، كما منعوا القادمين من خارج الحرم من الوصول إلى ساحته لإنقاذ الجرحى، وفي وقت لاحق استشهد آخرون برصاص جنود الاحتلال خارج المسجد وقد راح ضحية المجزرة نحو ٥٠ شهيدا قتل ٢٩ منهم داخل المسجد.

صور من مجزرة الحرم الإبراهيمي



صورة أرشيفية داخل الحرم الإبراهيمي بعد انتهاء المجزرة،،من جريدة الشعب

ملحق رقم (٨)

THE CRITICAL METHOD

I. Description:
Describe the work. What do you know of it? What do you see or hear?
A. Give title, Artist, date, media, and function
B. What is the subject matter
C. Materials or instruments employed
D. Method of application or presentation

II. Formal Analysis:
A. How Do: Line, Shape, Value, Color, Texture, Sound, Timbre, Intensity, Tempo — Establish — B. Movement, Space, Rhythm, Variety, Balance, Mood, Expression, Harmony

III. Interpretation:
Clarify the meaning and significance - the content (Significant Idea)
A. What are the: Ideas
Meanings
Concepts
B. How are these revealed? Are any of the following devices employed?
1.) Allegory - to speak in other terms, a representation which illustrates a deeper meaning, something in the guise of something else.
2.) Symbol - represents something by association, resemblance or convention.
3.) Sign - an indication, something that stands for something else.
4.) Iconography - identification and interpretation of subject or matter content.
C. How do the formal elements establish these ideas, concepts? What is accentuated? What is negated?

IV. Evaluation/Judgement:
A. Determine stylistic qualities.
1.) Personal: Where does this specific work belong in respect to the artist's total output, and why?
2.) Historical: How does this work reflect other tendencies during the same period of time?
How does this work compare to other artists of the same period?
B. What is your opinion as to whether the artist was successful in achieving his intent?



نموذج لتحليل العمل الفني The Critical Method

أولاً: الشكل الفني / وصف التكوين COMPOSITION

Intrinsic Analysis

١- وصف عام للعمل VISUAL DESCRIPTION
الامامية FOREGROUND
الخلفية BACKGROUND
الاشخاص/الاشياء PLACEMENT OF FIGURES / OBJECTS
النسب PROPORTION
نوع الملابس DRAPERY
الأسلوب الفني STYLE

٢- الفراغ SPACE
هندسي/ ٣ أبعاد 3-DIMENSHIONAL / PERSPECTIVE
زخرفي/ مسطح FLAT / DECORATIVE

٣- العناصر ELEMENTS
لون COLOR — خط LINE
ملمس TEXTURE — حركة MOVEMENT
القيم الفنية PRINCIBLES (HOW TO ORGANIZE THE ELEMENTS)
تباين CONTRAS — إيقاع RHYTHM
إنسجام HARMONY — وحدة/تنوع UNITY/VARIETY

ثانياً: التعبير الإنفعالي DRAMATIC IMPRESSION

Extrinsic Analysis

١- المحتوى CONTENT
٢- الجو العام للعمل MOOD
تعبير الوجه FACIAL
وضع الجسم POSTURE
حركة الأيدي GESTURE
٣- القيم اللونية THE VALUE OF COLORS
٤- الافكار/الإشارات/الرموز IDEAS, SIGNS, SYMBOLS
٥- الضوء والظل LIGHT&DARK
٣ أبعاد/ حجم CHIAROSCURO / VOLUMES
زخرفي/مسطح FLAT / DECORATIVE

س١: هل ساعدت العناصر الفنية وطريقة تنظيمها (القيم الفنية) في إعطاء [illegible] المطلوب داخل العمل ؟

س٢: هل هناك أية رموز/إشارات تفيد المحتوى العام للعمل ؟

مراجع الدراسة: الكتب

- إبراهيم، زكريا، مشكلة الفن، القاهرة: دار الطباعة والنشر، ١٩٧٦م.
- البصري، يوسف، وسعد، إيلاف، الفن في عصر النهضة، عمان: دار مجدلاوي، ٢٠١١م.
- بهنسي، عفيف، رواد الفن الحديث في البلاد العربية، بيروت: دار الرائد العربي، ١٩٨٥م.
- البسيوني، محمود، أسرار الفن التشكيلي، القاهرة: عالم النشر، ١٩٩٤م.
- الخطاط سلمان، الفن البيني، بغداد، جامعة بغداد، ١٩٩٠م.
- الخولي، إيناس، الفنون والعمارة في أوربا: من المسيحي المبكر إلى الركوكو، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠١٠م.
- الربيعي، عبد الجبار،موجز تاريخ وتقنيات الفنون، عمّان، دار البشير، ١٩٩٨م.
- الربيعي، شوكت، الفن التشكيلي المعاصر في الوطن العربي، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٨م.
- دارة الفنون، فنانون تشكيليون في الأردن،عمّان،دارة الفنون، مؤسسة عمد الحميد شومان ٢٠٠٥م.
- أبو زريق،محمد، دراسات في الفن التشكيلي الأردني المعاصر، عمّان، أمانة عمّان الكبرى،٢٠١١م.
- عبو، فرج، علم عناصر الفن، ميلانو: دار اليقين، ١٩٨٢م.
- عبد الحميد، شاكر، العملية الإبداعية في فن التصوير، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، ١٩٨٧م.
- عطية، محسن، غاية الفن دراسة فلسفية ونقدية، القاهرة: دار المعارف، ١٩٩١م.
- عطية،محسن، الفن والجمال في عصر النهضة، القاهرة: عالم الكتب، ٢٠٠٠م.
- عيد، كمال، جماليات الفنون، منشورا دار الجاحظ للنشر،بغداد، ١٩٨٠م.
- قسطنطين، زريق، معنى النكبة، بيروت، دار العالم للملايين،١٩٤٨م.
- مضية، محمد، البيولوجي والاجتماعي في الإبداع الفني، عمان: دار رشد للنشر والتوزيع،١٩٨٦م.
- المسدي، عبد السلام، الأسلوب والأسلوبية، تونس: الدار العربية للكتاب.
- ابن المنظور، لسان العرب ، بيروت: ، دار صادر، ١٩٨٠.

- المناصرة،عزالدين، موسوعة الفن التشكيلي المعاصر في القرن العشرين: قراءات توثيقية تاريخية نقدية ؛ج١، ،عمان: دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ٢٠٠٣م.
- قسطنطين، زريق، معنى النكبة، بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٤٨م.

الكتب المترجمة:

- باونيس، ألان. ترجمة: خليل فخري، الفن الاوروبي الحديث، ١٩٩٤م.
- ديوي،جون. ترجمة: زكريا ابراهيم. الفن خبرة، القاهرة: دار النهضة العربية، ١٩٦٣م.
- ريد، هربرت. ترجمة: سمير، علي. حاضر الفن. سلسلة الكتب المترجمة، دار الشؤون، ١٩٩٠.
- ستولنيتر، جيروم. ترجمة: فؤاد زكريا، النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية، ،بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٦٠م.
- سيجموند، فرويد. ترجمة: طرابيشي، جورج. نظرية الأحلام، بيروت: دار الطليعة، ١٩٨٢م.
- فيشر، هربرت. ترجمة: احمد مصطفى، ورائد، زينب. أصول التاريخ الأوروبي الحديث من النهضة الأوروبية إلى الثورة الفرنسية، دار المعارض، القاهرة، ١٩٦٥م.
- مونرو، توماس. ترجمة: جرجس اسكندر، وجاويب، عبد العزيز، وأبو درة، محمد، التطور في الفنون، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧١م.
- نويلر، ناثان. ترجمة: خليل فخري، حوار الرؤية مدخل الى تذوق الفن والتجربة الجمالية ، ط١، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٨٧م.

المقالات:

- الخميسي، موسى، ٢٠٠٦، جيوتو، سيد الفراغ فاتح عصر النهضة، مجلة التشكيلي.
- سامح، خالد، ٢٠١٠م، إنحياز تشكيلي مباشر للجوهر الإنساني، عمان، جريدة الدستور.
- عيدان، سليمان. البحث عن الشكل.مجلة التشكيلي.
- غراهام هو، نظرية الأسلوب بين الأمس واليوم. ترجمة: إبراهيم خليل، مجلة أفكار، دائرة الثقافة والفنون، الأردن.

- بن قرقماز، طاطة، التأصيل لمصطلحي الأسلوب والأسلوبية: الصيغة الإصطلاحية من الإبلاغية إلى الحسية. مجلة نزوى، ٢٠٠٨م.

المراجع الأجنبية: الكتب

-Carnet, S. *Art A History Of Chioing Style*, NX44 O.C 67, 1983.

-Casson, S. *Artist At Work*, London: George G.Harrap, 1933.

-Collins, H, English Dictionary and Unabridged, 2009.

http://www.thefreefictionary.com/styleFernie, F. *Art History and Its*

-*Methods*: Critical Anthology. London, 1995.

-Giorgio, V, *Stylistic Phases in the Renaissance-* the Technical Information\ Articles on art, 1979.

-Gombrich, E. "Style", In Preziosi, D. (ed). *The Art of Art History*. A, Critical Anthology. Oxford: Oxford University Press, 1998.

-Honour, H & John, F., *World History of Art*. London: Laurence King Publishing, 2009.

-Mifflin,Houghton,*The American Heritage Dictionary of The English Language*, 2000.

المراجع الأجنبية: المقالات

-Lev, Elizabeth. 2011. "Soul Searching." *America Magazine.*

http://www.The Art-World.com/articles/vasari

مواقع الكترونية:

- الحكيم ، زياد، ٢٠٠٦،هل من تعريف مقبول للفن؟

http://vb.arabsgate.com/showthread.php

- سلامة، محمد،٢٠١١، المراحل التاريخية لتطور الفنون. منتدى التربية الفنية.

http://shabab-ibb.top-me.com

- فاضل، خليل ،http://www.fadilkhale.4t.com

- مسعود، محمد عباس، ٢٠٠٩، عصر النهضة وسقوط القسطنطينية.

الجمعية الدولية للمترجمين واللغويين العرب مرخصة في ولاية إنديانا ,قاموس أكسفورد المحيط

http://www. Wata.cc/forums/showthread.php

-http://www.yorku.ca/finearts/faculty/profs/thurlby/thurlbypub.htm

Journal of the British Archaeolgical Association, *Series*

Abstract

Al Bzour, Lama. The Influence of The Palestinian Cause in The Development OF Adnan Yahya's Artistic Style. (Advisor: Professor. Inas Alkholy).

The current study investigates the impact of humanitarian issues on art. The study is divided into four chapters. The first chapter addresses the methodological approach used in the study. In this chapter, the study identifies the artistic periods through political and social circumstances that are experienced by artist Adnan Yehya.

The second chapter is dedicated to the theoretical framework of the study. Style is well defined and elaborated in this chapter. The researcher presents a brief discussion of style terminologies.

The study conducts a formal analysis for Adnan Yehya's art works. In doing so, the researcher presented his autobiography, which is divided into three artistic periods. The first one: experimentation and planning (expressive realism, 1980-1990). Ten artworks are selected. The second period was termed (Surrealism- Symbolism, 1990-2000), in which the artist expressed the poor conditions lived by Palestinians. The third period extended from 2009-2011, which witnesses the emergence of large human groups in an attempt of finding new compositions. The researcher selected some paintings and sculptures to study.